This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Deutsche Eigenart

in der bildenden Kun

Deutsche Eigenart

in der bildenden Kunst.

Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst

Von Gustav Ebe, Architekt

Mit 100 in den Text gedruckten Abbildungen

Leipzig, 1896

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

N6861
E33

Alle Rechte vorbehalten.

BURDACH

Vorwort.

Die Zahl derer, welche die deutsche Kunst rückhaltslos bewundern und zum Ziel ihrer Studien machen, ist immer im Wachsen begriffen; dessenungeachtet mag es noch lange dauern, bis die vergleichsweise Wertschätzung zwischen deutsch-mittelalterlicher und antiker Kunst zu einem richtigen Maßstab für die Allgemeinheit geführt haben wird. Gewiß verdanken wir das stilistische Element unserer nationalen Kunst einer Ableitung vom Antik-Altchristlichen, die sich mit dem nordischen kunstgewerblichen Ornament, das wir vornehmlich aus den fränkisch-alamannischen Gräberfunden kennen lernen, und den Motiven eines uralten Holzbaues, von dem kaum Spuren erhalten sind, verbunden haben. Eine mehr als dreitausend Jahre dauernde Kultur- und Kunstentwicklung von den vorhistorischen Zeiten bis heute hat unser Vaterland mit Kunstdenkmalen übersät, die eine hervorragende Stelle in dem Gesamtbilde der Weltkunst einnehmen. Mögen nun manche Epochen fremder Entwicklungen im einzelnen Vollendeteres bieten, als die deutschen, so in älterer Zeit die Griechen in ihren harmonischen plastischen und architektonischen Gebilden, die Römer in ihrer gebietenden

M105368

Monumentalität, von den neueren Völkern Frankreich mit seiner zum genialisch-konsequenten Systeme zusammengeschlossenen Gotik, Italien mit seiner blühend-verführerischen, besonders die höchsten Ziele der Malerei erreichenden Renaissance, immer bleibt doch der deutschen Kunst, mindestens in ihrer besten Zeit, der Vorzug der Geistestiefe, der Sinnigkeit, der liebevollen Hingabe an das Einzelne, sollte auch der Tiefe etwas Phantastik beigemischt sein, sollte auch das Einzelne zu stark zum Schaden einer einfachen Monumentalität betont sein. Jedenfalls reden die deutschen Denkmale unsere Muttersprache, die vom Herzen kommt und zum Herzen geht, und müssen uns schon deshalb vor allem teuer sein.

Wer mit offenem Auge und rechter Anteilnahme die Schönheiten unserer deutschen Kunstdenkmale, die von den Alpen bis zum Nordmeer, von den Vogesen bis zur Weichsel sich ausgebreitet haben, durchmustert, dem wird der unvermittelte, oft dicht nebeneinander stehende, ja an demselben Werke vorkommende Gegensatz der aus eigenem Können erwachsenen und der von fremden Mustern entlehnten Schöpfungen nicht entgehen. Soll nun aber von nationaler Kunst, als einem vollen Ausdrucke des Volksgeistes, die Rede sein — und nur diese kann uns begeistern und zur Nachfolge anfeuern —, so ist es jedenfalls wünschenswert darüber ins Reine zu kommen, was uns ursprünglich als eigen angehört, was uns von der Fremde zugebracht und mit deutschem Geiste durchtränkt worden ist und was endlich der Fremde entnommen worden und gleichsam ein Fremdwort in unserer Kunstsprache geblieben ist. Meine nachstehende, diesem Zwecke gewidmete Arbeit darf ja nicht beanspruchen ein ganz neues Feld zu eröffnen, denn

sowohl die allgemeinen und noch mehr die deutschen Kunstgeschichten enthalten bereits derartige Hinweisungen, wenn auch nur gelegentlich, wie es bei der nach anderer Richtung liegenden Hauptaufgabe ja nur der Fall sein kann. Meinem Versuche bleibt dennoch immer noch der Vorteil einer zusammenhängenden, ganz auf dieselbe Absicht gerichteten Darstellung.

Die Feststellung des spezifisch deutsch zu nennenden Elements in der bildenden Kunst leitet zugleich auf die Erkenntnis, daß sich gewisse Grundtypen und Auffassungen rein nationalen Ursprungs vorfinden, namentlich auch solche für den Monumentalbau, für die das Stilistische nur ein lose anhängendes Kleid ist, welches wechseln kann, ohne den ursprünglichen Charakter des Werks wesentlich zu verändern. Der Besitz dieser Grundtypen, die bisher nur eine schwache Würdigung erfahren haben oder als solche sogar bestritten waren, bringt unsere Kunst der der alten Kulturvölker noch näher, weil sie zu Zeugen einer ursprünglichen Originalität werden müssen. Der ältere Standpunkt der Kunstgeschichte, welcher sich wesentlich mit der Schilderung der stilistischen Entwicklung im Kirchenbau beschäftigte, war nicht geeignet, die ganze Wichtigkeit der nationalen Eigenheit hervorzukehren, da hier auf diesem Felde die Ableitung vom Fremden unbedingt zugegeben werden mußte. Wo sich deutsche Eigenart zeigte, wie in den auf nordischen Ursprung zurückgehenden Ornament- und Skulpturformen, da suchte man die künstlerische Bedeutung derselben abzulehnen oder mindestens abzuschwächen, indem man dieselben als Roheiten oder Verwilderungen mit unverhohlener Abneigung beurteilte. — Es wäre ja thöricht den

Zusammenhang der deutschen Kunst mit dem Orient, den Griechen, den Ost- und Weströmern und endlich sogar mit den in paralleler Entwicklung begriffenen neueren Nachbarvölkern leugnen zu wollen, aber ebensowenig ist es richtig, wenn man das Eigene der deutschen Kunst möglichst gegen den fremden Einfluß verkleinert zeigt. Es ist wohl selbstverständlich, daß ich meinerseits alles, was den selbständigen Charakter der deutschen Kunst beweisen kann, für das Wichtigste meiner Erörterungen gehalten und namentlich der Entwicklung der echt nationalen Typen des Wohn- und Wehrbaues einen breiteren Raum gegönnt habe, umsomehr als der Nachweis, daß nicht das Stilistische immer das Herrschende ist, wohl geeignet erscheint, einen Fingerzeig zu geben, wie der uns Moderne quälende Wechsel in der Stilmode nicht die ihm wohl sonst zugemessene prinzipielle Bedeutung verdient, sondern gegen die auf historischer Grundlage stetig fortschreitende Entwicklung der Typen zurücktreten muß.

Was eingangs von der beabsichtigten Sonderung der einheimischen und der fremden Teile in unserer Kunst, als einem Hauptzweck der vorliegenden Arbeit, gesagt wurde, bezieht sich auch weniger auf die Auseinandersetzung zwischen Antikem und Nordischem, die gewissermaßen als unabweisbare grundlegende Faktoren der gesamten westeuropäischen Kunst auftreten, sondern auf die freiwillige und oft wenig verdaute Herübernahme der Formen aus den gleichzeitigen oder kurz vorhergehenden neueren Stilepochen der Nachbarvölker, namentlich der Italiener und Franzosen; diese Entlehnungen verdienen allein den Vorwurf der Ausländerei. Ich will das beliebte Thema von der Vorliebe der Deutschen für das

Fremde und der Verachtung des Eigenen hier nicht weiter variieren, aber es kann doch nicht schaden an diese Verkehrtheit zu erinnern, die noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts veranlaßte, daß man kaum an das Vorhandensein einer Deutschrenaissance von irgend künstlerischer Bedeutung zu glauben wagte, und heute noch manche Kunstgelehrte veranlaßt, das deutsche Barock kurzweg als Zopfstil verächtlich bei Seite zu schieben. Aber überlassen wir diese veralteten Meinungen ihrem Schicksale, in verdiente Vergessenheit zu sinken.

Wir wollen uns nicht hindern lassen, uns an den Werken der Vergangenheit zu überzeugen, daß stets eine deutsche Eigenart vorhanden gewesen ist, nur zu Zeiten zurückgedrängt von einem überflutenden Strome des Fremden — immer nur dann, wenn die Macht und Kraft des Vaterlandes abgeschwächt und die Vaterlandsliebe geschwunden war —; und wir dürfen auch hoffen, daß die hieraus geschöpfte Kraft der Gegenwart und Zukunft unseres Kunstschaffens zu gute kommt.

Gewiß bedingt der immer leichter werdende und sich weiter ausbreitende Verkehr zwischen den Völkern eine starke kosmopolitische Strömung der Geister: aber da, wo der Mensch mit seinem ganzen Wesen eintreten muß, wo sein Inneres sich schöpferisch hervorthun soll, wie in der Kunst, da liegen die Wurzeln seiner Kraft in den Sitten seiner engeren vertrauten Heimat. Auch kann der Künstler nur durch das Hervorkehren seiner heimatlichen Art in dem großen Weltkonzert Stimme erlangen — und wie dem Einzelnen, so geht es auch dem ganzen Volke. In diesem Sinne kann man

heute noch von einer lebendigen Volkskunst sprechen — und es giebt in der That keine andere. Mögen die Besteller der Kunstwerke Fürsten, geistliche oder weltliche Korporationen oder einfache Bürger sein, die Ausführenden, die Künstler, in deren Seele das Kunstwerk entsteht, sind stets Männer des Volks, in denen ursprüngliche Natur vorwaltet, welchen sozialen Schichten sie auch angehören mögen.

Wenn auch zweifellos die romanische Epoche ein besonders hohes Maß deutscher Eigenheit aufweist, so ist doch in den späteren Zeiten der Gotik und Renaissance die Umwandlung eines ursprünglich fremden Stils in deutsche Art zu erkennen. Es ist deshalb meine Absicht, die Ergebnisse dieser Umbildungen des Fremden und die sich anschließenden Neubildungen der erwähnten Epochen in einem folgenden Bande zur Darstellung zu bringen.

Gustav Ebe.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

Einleitung 3

Achtzehntes Jahrhundert 6
Klassik und Romantik 10
Realistische Schule 12
Nationale Schule 13
Naturalismus 17
Volkstümlichkeit 22
Landschaftliche Besonderheiten 31

I.

Prähistorische dekorative Anfänge und vorromanische Monumentalkunst.

Vorhistorische Kunst. 40
Jüngere Eisenzeit 46
Römisch-germanische Zeit 47
Urgermanisches 48
Völkerwanderungszeit 49
Altnordisches Haus 56
Fränkisch-merowingische Zeit 61
Bauernhaus 66
Burgbau 77
Kirchenbau 78
Irisch-Angelsächsisches 80
Karolingische Zeit 82

II.

Frühromanische Periode unter den sächsischen Kaisern (von 918 bis 1024).

Seite

Frühromanisches 98
Kirchenbau 104
Klöster 123
Burgen 125
Städte 143
Ornamentik 145
Elfenbeinplastik 149
Erzplastik 156
Wand- und Buchmalerei 161
Kunstgewerbe 163

III.

Der entwickelte Romanismus unter den fränkischen Kaisern (von 1024 bis etwa 1150).

Gewölbbasilika 165
Außenbau 183
Einzelformen 186
Landschaftliche Schulen 191
Klosterbau 207
Burgbau 210
Stadthäuser 214
Plastik 215
Malerei 222
Kunstgewerbe 226

IV.

Spätromanismus und Uebergangsstil unter den hohenstaufischen Kaisern (etwa 1150 bis 1250).

Allgemeines 230
Kirchenbau 238
Klosterbau 280
Burgbau 284
Palasbauten 286
Stadtbefestigung und Stadthäuser 290
Plastik 295
Malerei 321
Kunstgewerbe 341
Schlußwort 349

Verzeichnis der Abbildungen.

Fig.		Seite
1.	Armring aus Bayern	46
2.	Ringwall auf dem Heiligenberge bei Heidelberg	47
3.	Gewandnadeln in Form von Vögeln aus fränkischen und alamannischen Gräbern	51
4.	Scheibenförmige Gewandnadeln aus fränkischen und alamannischen Gräbern	52
5.	Spangenförmige Gewandnadeln aus fränkisch-alamannischen Gräbern	53
6.	Hausurnen	58
7.	Norwegisches Haus	60
8.	Gästehaus auf dem Klosterplan von St. Gallen	66
9.	Fränkisch-oberdeutsches Haus	68
10.	Sächsisches Haus	69
11.	Schwarzwaldhaus	71
12.	Hauberg am Jahdebusen	73
13.	Heuneburg im Friedlinger Thal	76
14.	Malerei aus einem Evangeliar in St. Gallen	81
15.	Grundriß des Münsters zu Aachen	83
16.	Schnitt des Münsters zu Aachen	84
17.	Bronzegitter im Münster zu Aachen	90
18	Psalterium aureum zu St. Gallen: Auszug der Krieger	92
19.	Elfenbeintafel: Tod der Maria	94
20.	Aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen	96
21.	St. Michael in Hildesheim, Grundriß	105

Fig.		Seite
22.	Schnitt und Ansicht von der Stiftskirche in Gernrode	108
23.	St. Michael in Hildesheim, Ansicht	110
24.	Kapitell von Gandersheim	111
25.	Kapitell und Kämpfer von Gernrode	112
26.	Inneres der St. Michaelskirche in Hildesheim	113
27.	Krypta in St. Gereon in Köln	117
28.	Burg Berneck im Nagoldthale	128
29.	Burg Steinsberg	130
30.	Burg Trifels	131
31.	Burg Neuscharffeneck	140
32.	Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier: Christus und die Samariterin	148
33.	Goldene Altartafel aus dem Münster in Basel	151
34.	Elfenbeintafel: Christus thronend	153
35.	Elfenbeintafel: Kreuzigungsgruppe	155
36.	Kreuzigungsgruppe, in Kupfer getrieben	157
37.	Bronzethür des Doms zu Hildesheim	159
38.	Buchdeckel aus Elfenbein	160
39.	Dom zu Speier, Grundriß	170
40.	Dom zu Speier von Norden	171
41.	Dom in Mainz, Grundriß	173
42.	Dom in Mainz, Querschnitt	175
43.	Dom in Speier, Längssystem	176
44.	Dom in Mainz, Längssystem	177
45.	Abteikirche in Laach, Querschnitt	178
46.	Abteikirche in Laach, Ansicht von der Paradiesseite	179
47.	Dom in Worms, Grundriß	181
48.	Dom in Worms, Längssystem	182
49.	Dom in Worms, Querschnitt	183
50.	Sta. Maria im Kapitol in Köln, Grundriß	185
51.	Sta. Maria im Kapitol in Köln, Inneres	187
52.	Sta. Maria im Kapitol in Köln, Choransicht	188
53.	Westansicht des Doms in Minden	197
54.	Westansicht von St. Patroklus in Soest	198
55.	Portal der Kapelle in Murrhardt	200
56.	Würfelkapitell aus Maursmünster im Elsaß	206

Fig.		Seite
57.	Teil vom Neumünster-Kreuzgang in Würzburg	209
58.	Oberburg bei Rüdesheim	211
59.	Palas der Kaiserburg zu Goslar, Längsschnitt.	212
60.	Kapitelle von der Wartburg	214
61.	Portal der Schottenkirche in Regensburg	219
62.	Bronzethür vom Dom in Augsburg	221
63.	Psalterium in der Universitätsbibliothek zu Leipzig: Davids Chorführer	225
64.	Dom in Speier, Querschnitt	239
65.	Dom in Worms	240
66.	Inneres des Doms zu Mainz	241
67.	Cisterzienserkirche Heisterbach, Längsschnitt	243
68.	Chor in Heisterbach	244
69.	Zwerggalerie vom Dom in Trier	246
70.	Dom zu Limburg a. d. Lahn	248
71.	Dom zu Mainz, Nordansicht	251
72.	Apostelkirche in Köln, Choransicht	252
73.	Dom zu Bamberg: Knospenkapitell	255
74.	Bogenfeld von Schwäbisch-Hall	256
75.	Kapitell vom Chor des Doms in Magdeburg	265
76.	Hauptportal des Doms in Bamberg	270
77.	Gallusporte vom Münster in Basel	274
78.	Kapitell von Klosterneuburg	283
79.	Teil der Kaiserpfalz in Gelnhausen	287
80.	Kamin in der Kaiserpfalz zu Gelnhausen	289
81.	Kaiserkapelle auf der Burg in Nürnberg	291
82.	Wohnhaus der Overstolz zu Köln	293
83.	Chorschranken der St. Michaelskirche in Hildesheim	298
84.	Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt	300
85.	Apostel Andreas von den Chorschranken in der Liebfrauenkirche in Halberstadt	301
86.	Kruzifix-Gruppe in Wechselburg	303
87.	Goldene Pforte in Freiberg	305
88.	Detail von der Goldenen Pforte in Freiberg	306
89.	Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg	309
90.	Reiterstatue Konrads III. im Dom zu Bamberg	315

Fig.		Seite
91.	Statue der Sibylle im Dom zu Bamberg	316
92.	Portal des Querschiffs vom Münster in Straßburg	320
93.	Superbia; aus dem Lustgarten der Herrade	322
94.	Initiale aus einem Evangeliar der Schloßbibliothek in Aschaffenburg	324
95.	Soester Antependium. Königl. Gemäldegalerie in Berlin	330
96.	Teil der Deckengemälde im Dom zu Braunschweig	334
97.	Teil der Deckenmalerei in der St. Michaelskirche in Hildesheim	335
98.	Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk in Kärnten	339
99.	Reliquiarium Karls des Großen	344
100.	Lichterkrone im Münster zu Aachen	347

Deutsche Eigenart

in der bildenden Kunst.

Einleitung.

Es ist etwas Großartiges um das Geistesleben eines Volks und seine aus der reichen Fülle des innersten Gemüts hervorquellenden Kunstschöpfungen. Die Denkmale unseres herrlichen Vaterlandes bergen einen reichen Schatz von ursprünglichen, formbildenden Gedanken, welche als bleibendes nationales Eigentum von unschätzbarem Werte sind, und mit denen wir uns jedenfalls vertraut machen müssen. Es sind zwei Arten von Kunstleistungen innerhalb des Bereichs der deutschen Eigenart zu unterscheiden: die ursprünglich auf heimischem Boden erfundenen und die zwar aus der Fremde hergenommenen, aber durch gelungene Neubildung zum nationalen Eigentum gewordenen. Bei einer auf Erforschung deutscher Eigenart gerichteten Untersuchung kommt der absolute Kunstwert der Denkmale erst in zweiter Linie in Betracht; diesen durch Vergleich mit den gleichzeitigen Leistungen anderer Völker festzustellen, wäre vielmehr die Aufgabe der allgemeinen Kunstgeschichte. Mit der Hervorhebung dieses Unterschiedes ist der Ausgangspunkt der folgenden Studien bezeichnet; und es ist zu hoffen, daß der „nationale" Maßstab für die Würdigung der deutschen Kunst nicht als ein veralteter angesehen wird, obgleich ein aufdringliches Weltbürgertum uns zu dieser Anschauung verleiten möchte. Wirklich haben wir Deutsche

durch Jahrhunderte der Ausländerei gehuldigt und unsere eigenen Leistungen gering geschätzt; erst der jüngste politische Aufschwung und der Zusammenschluß der Nation hat uns das Bewußtsein einer eigenen großen Vergangenheit zurückgegeben und uns den berechtigten Stolz auf die Epochen unbedingt selbständiger Geistes- und Kunstthätigkeit wieder verschafft.

Allerdings ergiebt sich die deutsche Monumentalkunst von den ältesten Zeiten bis heute als eine Verschmelzung der urgermanischen Kunstrichtung mit den Ueberlieferungen der Antike. Der Uebergang zur stilistisch durchgebildeten Monumentalkunst konnte, wie es scheint, auf keine andere Weise erfolgen, als durch den von der Antike erfolgenden Anstoß, denn der urgermanische Formenkreis war nicht über dekorative Bildungen und über den rein aus dem Bedürfnisse entwickelten Wohnhausbau und seine Nachbildungen in den Steingräbern hinausgekommen. Indes bleibt auch in den späteren Zeiten, als die antiken Kunstbildungen mit der Römerherrschaft eindringen, die nationale bildende Phantasie in Wirksamkeit und äußert sich mächtig in eigenartigen Gestaltungen. Da die germanischen Völkerstämme in ihren verschiedenen Wohnsitzen, auch in den außerhalb des deutschen Gebiets gelegenen, den oben bezeichneten Entwicklungsgang durchmachen, ebenso in späterer Zeit, in ähnlicher Weise, die mindestens stammverwandten nächsten Nachbarvölker: so ist es nicht immer leicht, bei den vielfach sich durchkreuzenden Einflüssen das eigentlich deutsche Element festzustellen. Selbständig innerhalb der großen nordischen Völkergruppe äußert sich eine wirklich deutsche Kunst erst nach Beendigung der Völkerwanderung und im engeren stilistischen Sinne sogar erst nach der am Ausgange der Karolingerzeit erfolgenden politischen Abtrennung des Deutschen Reichs. Es würde nun die besondere Aufgabe unserer Untersuchungen sein, einmal das aus der allgemeinen nordisch-germanischen Urkunst auf deutschen Boden verpflanzte Element nachzuweisen, anderseits in den stilistischen Kunst-

epochen das Eigenartige auszusondern, welches die deutsche Kunst zu einer volkstümlichen, zum speziellen Ausdruck des Geisteslebens unserer Nation gestempelt hat. Damit soll durchaus keine einseitige Verherrlichung deutscher Erfindungskraft, keine Inanspruchnahme fremder Geistesarbeit für uns versucht werden; vielmehr werden wir auch die bedeutenden Fälle zu würdigen haben, in denen ein weltbürgerlicher Zug hervortritt oder in denen ein überwältigender fremder Einfluß den Anstoß zu höheren Entwicklungsreihen giebt. Ueberhaupt ist es geradezu als gesetzlich für die gesunde Entwicklung der Kunst zu bezeichnen, daß sich die Ueberlieferungen des Fremden und die eigenen Schöpfungen stets zu einem Strome vereinigen, obwohl mancherlei Schwankungen zu Gunsten des einen oder des anderen Elements vorkommen. Bisweilen scheint sogar eine allgemein-europäische Strömung vorzuherrschen, dann wieder besinnt sich das einzelne Volk auf seine eigenen Kräfte und weist alle Gemeinsamkeit von sich ab. Wir wissen, daß alle neueren Stilepochen der Kunst, mit der griechischen beginnend, abgeleitete sind, indem gewisse Formen einer fremden Kunst herübergenommen wurden; wir bemerken aber zugleich bei kraftvoll aufstrebenden Völkern die Vereinigung des Fremden mit dem aus der eigenen Phantasie derselben entwickelten Kreise von Urformen zu einem Ganzen von durchaus neuer Gestalt. Wir werden finden, daß die deutsche Kunst in dieser Art sich nicht viel anders verhält wie ehemals die griechische — immer den Unterschied der Jahrhunderte abgerechnet. Wenn die Griechen mit der altarisch-pelasgischen Grundlage die stilistisch entwickelten Monumentalformen des Orients verbanden, so bringen die Deutschen als ihr Eigentum den ebenfalls urarischen nordischen Formenkreis mit, der in Verbindung mit der immer fortwirkenden nordischen Kunstphantasie das übernommene antik-altchristliche Element in ganz neue Bahnen leitet.

Wir glauben dem Ziele unserer Arbeit am besten nahezukommen, wenn wir mit einem Rückblicke auf den Gang der

bildenden Kunst im 18. und 19. Jahrhundert beginnen, einmal, weil dieser Zeitabschnitt noch nahe genug vor unseren Augen liegt, sich sogar erst seinem Abschlusse nähert, dann, weil etwa in der Mitte unseres Jahrhunderts ein Wendepunkt eintritt, an dem die sich bekämpfenden Richtungen, die kosmopolitische und die nationale, sich erkennbar von einander absetzen. Zwar sollen die Ergebnisse des neunzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete der bildenden Kunst, nach der Meinung Vieler, so ziemlich belanglos sein, mindestens im Vergleich zu den in einstimmiger Begeisterung gepriesenen Fortschritten der Naturwissenschaften in ihrer Anwendung auf die Industrie und die Verkehrsverhältnisse der Völker, aber wir können die abfällige Meinung über den Wert der neueren Kunstschöpfungen vorläufig auf sich beruhen lassen, indem wir uns darauf beschränken, das Maß festzustellen, in dem deutsche Eigenart in denselben zum Ausdruck gekommen ist.

Etwa vor hundert Jahren herrschte in der Kunst ein entschiedenes leidenschaftliches Suchen nach einem „Neuen", das geeignet wäre, die abgebrauchten Kunstformen mit frischem Geiste zu erfüllen. Zugleich sah man sich durch Winckelmanns Schriften zum ersten Male zu einem Begriff einer allgemeinen Kunstgeschichte erhoben und empfand, daß damit die ausübende Kunst auf einen ganz neuen Boden gestellt war. Die seitdem eintretende Abhängigkeit der Kunstübung von dem Gange der Kunstgeschichte kann als epochemachend bezeichnet werden. Zwar hatte die papierne Zeit, in der der Künstler nicht mehr allein durch die Anschauung der ihn umgebenden Monumente und die Unterweisung der mitlebenden Meister gelernt hatte, schon viel früher begonnen, aber die Kenntnis aller älteren Stilepochen wurde erst jetzt durch Vermittelung der Kunstgeschichte Gemeingut und mußte einem durch alle Stilepochen schweifenden Eklektizismus gewaltigen Vorschub leisten. Allerdings fanden zunächst nur die Formen der damals bekannt werdenden ältesten Stilepochen, der ägypti-

schen, etruskischen und griechischen, Gnade vor den Augen der Kunstverbesserer, aber diese schienen auch zu genügen, um die Stelle der mit Bewußtsein abgelehnten Renaissance ausfüllen zu können — an das Mittelalter dachte man vorläufig gar nicht. Die beste Aussicht für eine gänzliche Erneuerung der modernen Kunst schien indes die ausschließliche Rückkehr zum Geiste und den Formen der griechischen Antike zu bieten, deren Denkmale man soeben kaum kennen gelernt hatte, die plastischen wieder durch Winckelmann, die architektonischen durch die Engländer. Im Grunde genommen lag in der Anerkenntnis der griechischen als der einzigen absolut gültigen Kunst ein kosmopolitisches Prinzip, welches sich der nationalen Besonderheit, wie wir sie heute wieder schätzen, schroff entgegenstellte. Indes hatte man nicht Unrecht, wenn man die griechische Kunst als eine innerlich wahre, einfache und erhabene vor allem auszeichnete, außerdem empfahlen sich die griechischen Formen für die Anwendung durch ihren scharf betonten Gegensatz zu dem bisher Geltenden. Man irrte sich jedoch gründlich, indem man glaubte, in dem Neugriechentum ein Universalmittel für die Lösung aller Kunstaufgaben der neuen Zeit gefunden zu haben. Auch wollte der alte verachtete Trödelkram von Zopfstil und Rokoko durchaus nicht so rasch und so vollständig, wie man erwartet hatte, vor der neu aufgehenden Sonne des Griechentums wegschmelzen; es bedurfte zu diesem Zwecke einer längeren Arbeit. Indem man nun zum ersten Male in die Lage kam, die römische Kunst mit ihrem wiederentdeckten griechischen Muster zu vergleichen, fand man das Römische nicht allein abgeleitet, sondern auch verdorben und widersinnig in der Verwendung der griechischen Formen. In einer gewissen Einseitigkeit übersah man die großen Leistungen der Römer in den Raumschöpfungen und den mit diesen zusammenhängenden Gewölbebau ganz; es fehlte eben noch die Kenntnis der hellenistischen Entwickelung auf asiatischem Boden. Diese halb wahre Unterschätzung des Römischen mußte notwendig die

allgemein gewordene Abneigung gegen die alte, auf römischer Grundlage erwachsene Renaissance verstärken und zugleich den Anstoß zur versuchten Schöpfung einer neuen griechischen Renaissance geben. Dem Gelingen dieser Absicht stellten sich jedoch schwer zu besiegende Hindernisse entgegen, einmal das dem nationalen Empfinden zugebildete und deshalb zum Teil unübertragbare Gepräge des griechischen Ideals, dessen strenge Bedingtheit man damals allerdings noch nicht erkannte, dann die hieraus folgende Unmöglichkeit, den vollen geistigen Inhalt der Neuzeit und seine Bedürfnisse allein in griechische Formen zu fassen. Man übersah in der Architektur das Unzureichende des Architravstils für die Raumbildung und charakteristische Außengestaltung der verschiedenen im Laufe der zwischenliegenden Jahrhunderte für moderne Zwecke entstandenen Gebäudeklassen, welche den ungriechischen Wand- und Stockwerksbau für das Aeußere und das noch wichtigere Element der Wölbungen zur Ueberdeckung weitgespannter, möglichst stützenfreier, zusammengesetzte Grundrißformen umfassender Raumbildungen für das Innere zur unabweisbaren Notwendigkeit gemacht hatte. Die neue Stilrichtung zwang der Architektur Fesseln auf, statt sie zu befreien, denn alle Versuche, die Fortschritte der römischen, altchristlichen, mittelalterlichen und Renaissanceschöpfungen unbeachtet zu lassen oder durch neu erfundene Lösungen in gräzisierendem Sinne zu ersetzen, beschränkten die Ausdrucksfähigkeit der Architektur und mußten in der Hauptsache als verfehlt erkannt und aufgegeben werden. Noch sicherer als in der Architektur glaubte man in der Skulptur in den griechischen Werken der Blütezeit, den Schöpfungen des sogenannten hohen Stils, das unfehlbare Muster für alle Aufgaben der Neuzeit entdeckt zu haben; aber es war wieder ein Fehlschlag. Allerdings bot die griechische, formvollendete Ideenbildnerei, die Göttergestalten in ihrer gesteigerten Menschlichkeit, dann der heroische und profane Figurenkreis in seinem feinen Ausdrucke für das innere Leben des Körpers, Puls-

schlag und Atem, ein hohes, den modernen Künstlern fast als ein Unerreichbares vorschwebendes Ideal der Plastik, aber der geistige Inhalt dieser Statuen und Reliefs war doch ein fremder und mußte meist unbenutzt bleiben, obgleich ihre stilistische Formvollendung auf alle Fälle zu nachhaltiger Wirkung gelangte. Man erkannte wieder, daß sich bereits im Mittelalter und in der Renaissance eine großartige christliche Kirchenplastik ausgebildet hatte, welche für die Bildung der göttlichen Personen ein ganz anderes, der Antike entgegengesetztes Ideal bot, zwar weniger formvollendet als das griechische, im Mittelalter sogar mit absichtlicher Hintansetzung der sinnlichen Schönheit auftretend, jedoch dafür mit gesteigerter Majestät des geistigen Ausdrucks ausgestattet. Ganze Reihen seelischer Zustände, wie die naive Unschuld, die Barmherzigkeit, den demutsvollen Glauben u. a., hatte zuerst die christlich-mittelalterliche Kunst in ihren Gestalten verkörpert; und nun fand man sich an die griechische Antike gewiesen, die für Schöpfungen dieser Art überhaupt kein Vorbild bot. Ein anderer neuer wichtiger Zweig der Plastik war erst durch die Renaissance hinzugefügt; es war das historische Porträt in der Stimmung des Augenblicks und mit genauer Beobachtung des Zeitkostüms; und endlich war der große Meister Michelangelo Buonarroti einer ausgebreiteten Schule mit seinen Verkörperungen des Charakteristischen und Dämonischen, mit dem neuen Kontrast der Glieder und den allegorischen Gestalten für den Ausdruck moderner Ideen zum Vorbilde geworden. Es zeigte sich bald, wie schwer oder sogar unmöglich es war, auf diesen Reichtum an modernen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu verzichten.

Der Versuch der neugriechischen Malerei, ebenfalls auf den Standpunkt der Antike zurückzugehen, konnte noch weniger glücken; die neue Richtung mochte sich nun entweder an die plastischen Vorbilder halten, wie bei Raphael Mengs in seinem Parnaß in der Villa Albani, oder die Vasenmalerei zum

Ausgangspunkt nehmen, wie bei Flaxman. Aber die damalige Menschheit hätte keine Augen haben müssen, wenn sie die aus den Bildern eines Leonardo, Raffael, Correggio, Michelangelo hervorleuchtenden Vorzüge, die lebenswahren Gestalten, den vollendeten Ausdruck der Stimmungen, die Beherrschung der Perspektive in den unendlich vertieften Plänen, das Spiel des Lichts und des Helldunkels, die magische Wirkung der Lokalfarben u. a., mit einem Worte die großen Erfindungen der Renaissance auf dem Gebiete der Malerei, hätte übersehen wollen. Am verhängnisvollsten war die Wirkung des Neugriechentums auf das Kunstgewerbe. Diese Mutter aller Künste ging durch die Abwendung von der Renaissance vollständig zu Grunde, einmal aus Mangel an Vorbildern, da, weil sich nun sämtliche Kunstzweige vornehm gegen einander abschlossen und sich für hohe erklärten, man nun eigentlich gar nicht mehr wußte, wer berufen sein könnte, das Kunsthandwerk zu fördern.

Auf das anfängliche, in seiner praktischen Bethätigung nur als archaistische Abschweifung erscheinende, impotente, rein auf gelehrter Forschung begründete Neugriechentum, welches bisweilen als eine Verlängerung der Zopfzeit aufgefaßt werden konnte, folgte übrigens bald die wahre hellenistische Renaissance, die sich mit Maß und Feinheit der griechischen Formen bediente und namentlich auf dem Gebiete der Architektur eine Anzahl hervorragender Werke erzeugte. An diesen Werken lassen sich ohne Mühe frei erfundene deutsche Züge entdecken. Immerhin hatte das unvolkstümliche Wesen der hellenischen Renaissance ganz natürlich eine Gegenpartei hervorgerufen, welche Vaterland und Christentum auf ihre Fahne schrieb und ihr künstlerisches Ideal in einer Wiederentwicklung des Mittelalters suchte, aber das mit dem Neugriechentum gemein hatte, daß sie von der alten Renaissance nichts wissen wollte. Es war dies die von Wackenroder, Tieck u. a. litterarisch eingeleitete Romantik, die allerdings in Deutschland nicht ganz original

war, denn sie kam nicht ohne einen Anstoß von England her erhalten zu haben zur Entwicklung. Uebrigens war der Boden schon länger vor dem Auftreten der neuen Richtung durch den wiederbeginnenden Anteil, den man an den Kunstschöpfungen des Mittelalters nahm, vorbereitet. So hatte der junge Goethe in seinem Aufsatze „Von deutscher Art und Kunst" dem Straßburger Münster und seinem vermeintlichen einzigen Meister, Erwin von Steinbach, eine begeisterte Huldigung dargebracht. Goethe wollte auch in dem Münsterbau die deutsche Urkunst wiederfinden. Diese Auffassung der Gotik war zwar unhistorisch und irrtümlich, aber immerhin half sie die Begeisterung für das Mittelalter in Fluß bringen. Im ganzen schwebte die Romantik Tiecks und Wackenroders im blauen Aether der Phantasie, gleich dem sagenhaften Paradiesvogel ohne Füße, ohne durch Kenntnis der Wirklichkeit begründet zu sein. Man begeisterte sich für die großen Dome des Mittelalters nur ganz äußerlich nach ihrer malerischen Erscheinung, aber man kannte ihre technischen und formalen Bildungsgesetze nicht; auch war man durchaus nicht imstande, im Stile des Mittelalters zu bauen. Ebenso reizten in der Skulptur und Malerei der älteren Epoche vor allem die mystischen, rätselhaften Bezüge, denen man überall zu begegnen glaubte, ohne sie entziffern zu können, während man wegen des Fehlens germanistischer Studien von der wirklichen Herkunft dieser Formen so gut wie gar nichts wußte. Die ersten praktischen Leistungen des romantischen Stils bewegen sich deshalb auch in einem naiven Archaismus, der aber bei weitem roher und ungeschulter ist, als der in den Anfängen der Neuklassik hervortretende. Ebenso war für das Kunstgewerbe von der Romantik vorläufig wenig zu hoffen; allenfalls erhob man sich zur Nachahmung mittelalterlicher Kirchengeräte, dagegen blieb die Ausschmückung der Profanbauten, namentlich des Wohnhauses, die Herstellung der Möbel und der Gegenstände des täglichen Gebrauchs ganz außer Frage, denn das Vorhandene

dieser Art war meist erst mit den Bedürfnissen zugleich in einer hinter dem Abschlusse des Mittelalters liegenden Zeit entstanden und trug die entsprechenden Stilformen; neue Formen im mittelalterlichen Sinne zu erfinden, vermochte man jedoch noch nicht. Allerdings schritt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts das Studium mittelalterlichen Kunstwesens mächtig fort und fand Gelegenheit, sich an den Wiederherstellungsbauten der alten Dome praktisch zu schulen, so daß sich endlich eine unterrichtete, thatkräftige Schule bilden konnte, welche imstande war, im Geiste des Mittelalters neue Aufgaben zu lösen.

Neben den oben geschilderten, im entschiedenen Gegensatze stehenden Kunstrichtungen ging in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine realistische Schule her, deren Keime bereits im vorigen Jahrhundert wurzelten. Für Skulptur und Malerei wurde diese gesunde und deshalb heute noch fortwirkende Richtung in Norddeutschland, speziell in Berlin, durch den Bildhauer Schadow und dem Radierer Chodowiecki kräftig vertreten. In der Architektur machte sich der Realismus durch die konstruktive Schule geltend, welche, allerdings mit einer gewissen Einseitigkeit, die Kunstformen allein aus den Bedingungen des Materials und den zu erfüllenden Bedürfnisforderungen herleiten wollte. Aber gänzlich erblassen sollten die glänzenden, sich immerfort befehdenden Phantome der neugriechischen und der romantischen Kunst erst vor der in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zur Herrschaft kommenden, auf politischem Boden erwachsenen Nationalitätsidee, welche auch auf dem Gebiete der Kunst einen vollständigen Umschwung bewirkte, indem sie an Stelle des nur in einem dunklen Gefühl begründeten Schwankens zwischen nebelhaften Idealen eine klar umschriebene Frage stellte. Es handelte sich nun nicht mehr um den prinzipiellen Vorzug, der entweder dem Stile der Antike oder dem des Mittelalters zugesprochen werden sollte, sondern um die in historischer Folge zu beweisende, in Gegenwart und Zukunft noch darzuthuende

größere oder geringere Fähigkeit jedes epochemachenden, abendländischen Stils, die Gedankenwelt eines geschlossenen Volkstums in seiner Besonderheit zum künstlerischen Ausdrucke zu bringen. Damit war auch der mißverständliche Streit um die Priorität eines Urstils bei Seite geschoben; und jede Stilepoche, welche Denkmale auf unserem heimischen Boden hinterlassen hatte, wurde zur Würde einer nationalen emporgehoben. In der That war die Erneuerung des Gefühls für die Wichtigkeit eines nationalen Inhalts der Kunst eine Notwendigkeit, wie denn niemals ein Volk auf die Dauer darauf verzichten kann, seine eigensten Ideen, die in Religion und Sitte, Geschichte und Dichtung niedergelegt sind, in seiner Architektur, Plastik und Malerei in besonderer Weise zur künstlerischen Gestaltung zu bringen, ohne seine geistige Existenz zu vernichten. In Wirklichkeit sind die Deutschen auch fast zu allen Zeiten bewußt oder unbewußt diesem wichtigen Grundsatze gefolgt, wie der bei aller Aehnlichkeit doch verschiedene Charakter ihrer gleichzeitigen Kunst im Vergleich zu der der Nachbarvölker beweist. Es giebt wohl gemeinschaftliche Berührungspunkte und Uebertragungen von einem Lande zum andern, aber zugleich treten stets Unterschiede von tiefer innerlicher Bedeutung hervor, in denen sich die Besonderheit des nationalen Wesens ausspricht. Selbst nicht das universelle Christentum hat es jemals vermocht, die volksgemäße Eigenheit im künstlerischen Ausdrucke der religiösen Ideen zu verwischen. — Seit wir eine Kunstgeschichte besitzen, wissen wir zwar, daß alle deutschen Epochen monumentaler Kunstübung, von der ersten karolingischen an, durch alle Zeiten des Mittelalters und der Renaissance hindurch, unter fremdem Einflusse ihren Anfang genommen haben, nicht anders wie alle früheren und gleichzeitigen Stilepochen bei den übrigen Völkern des Altertums und der Neuzeit, etwa mit Ausschluß der ägyptischen und mesopotamischen Urkunst, deren Ableitung wir wenigstens nicht anzugeben vermögen; — aber wir wissen auch mit besonderem Bezuge auf unser Vater-

land, daß der deutsche Romanismus, die deutsche Gotik, die deutsche Renaissance ein anderes Bild bieten, als die entsprechenden Stilarten bei unseren Nachbarvölkern. Woher diese Stile auch zu uns gekommen sein mögen, jedenfalls haben sie unter den Händen unserer Künstler eine deutsche Physiognomie angenommen.

Eine erste Folge des bewußten Eindringens der Nationalitätsidee in die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Wiederaufnahme der Deutschrenaissance-Architektur, welche bis dahin von ihrer stolzen feinformigen Schwester, der italienischen Hochrenaissance, in den Hintergrund geschoben war. An der Hand der Deutschrenaissance ließ sich aber zugleich, als an einem der Zeit nach naheliegenden Beispiel, am leichtesten und Schritt vor Schritt verfolgen, welchen Weg die Arbeit einer nationalen Umbildung fremder Formen bei uns jeweils genommen hatte. Uebrigens war es nicht allein die Architektur, welche sich dieser Stilform wieder bemächtigte, sondern Skulptur, Malerei, und nicht am letzten das Kunstgewerbe sind demselben Vorbilde unverweilt nachgeschritten. Die Skulptur entriß sich dem antikisierenden Schablonenwesen und strebte nun vor allem nach volkstümlicher Verkörperung deutscher Gedanken, sowie nach einer frischen Belebung der überlieferten Formenwelt für das moderne Empfinden. Beispielsweise sind die Gruppen Schillings auf der Treppe zur Brühlschen Terrasse in Dresden recht bezeichnend für das neu erwachte Streben. Diese die Tageszeiten personifizierenden Gestalten sind mehr als bloße Allegorien, sie sind tief empfunden und sprechen verständlich zum deutschen Gemüt. Ebenso wie in der Skulptur geht in der Malerei die Hauptrichtung, vertreten durch unsere großen Genremaler, Knaus u. a., auf die Einkehr in das deutsche Volksleben. In der Historienmalerei tritt die Wiedergabe zeitgenössischer oder doch der Neuzeit nahe liegender Ereignisse durch Menzel und seine Mitstrebenden in den Vordergrund.

Die Landschaftsmalerei sucht zwar die ganze Welt aufzuschließen, aber in der Stimmung, welche sich mit der wahren Wiedergabe des Naturvorbildes verbindet, kommt das deutsche Gemüt zur Geltung, wie dies in den Gemälden der beiden Achenbach u. a. der Fall ist. Wer dachte früher daran, die norddeutsche einfache Flachlandschaft Wald, Wiese, Wasser und Luft schön zu finden? Ohne italienische Berge, südlichen Himmel und südliches Meer, ohne Poussinsche und Claude-Lorrainsche Muster glaubte man keine Idealität erreichen zu können; aber das ist jetzt anders geworden; die Schilderung der vaterländischen Natur behauptet ihre Rechte. — Vor allem hat das Kunstgewerbe seinen alten wichtigen Platz in der Ausschmückung der Bauten zurückerobert; die Kunstschmiedearbeit, die feinere Holzarbeit, die Leistungen des Stuckateurs sind wieder in den ihnen gebührenden Rang getreten.

Die Bewegung zu Gunsten der Wiederaufnahme der nationalen Stilarten konnte selbstverständlich nicht mit der Deutschrenaissance haltmachen; sie mußte Barock und Rokoko ebenfalls in ihren Kreis ziehen, denn auch diese Stilarten sind in bedeutenden Denkmalen auf unserem Boden vertreten und haben sichtbare Merkmale deutscher Umbildung aufzuweisen. Wieder nahmen Skulptur und Malerei an dieser Erweiterung des stilistischen Gebietes teil, die erstere durch Wiederaufnahme der großen Schule Michelangelos, welche die Lösung der künstlerischen Probleme in der Wiedergabe einer großartigen Menschlichkeit zum Ausdrucke einer gewollten Idee und dem entsprechenden Kontrast der Glieder findet, während die zweite, in Anlehnung an die Rubenssche Art, Reales und Allegorisches auf derselben Bildtafel zu verschmelzen sucht.

Infolge der Wiederaufnahme der Spätrenaissancestilarten scheinen wir uns am Ende des 19. Jahrhunderts, rein stilistisch genommen, genau auf demselben Standpunkte zu befinden, von dem das vorige Jahrhundert sich zu einer neuen Entwickelung abgewendet hatte; und danach wäre die damalige

stolze Verheißung einer Wiedergeburt der Kunst gänzlich unerfüllt geblieben. In der That ist auch von manchen Seiten die Meinung laut geworden, als wäre die ganze Bewegung unseres Jahrhunderts in einem fehlerhaften Zirkel verlaufen. Sehen wir die Sache aber genauer an, so werden wir finden, daß doch eine neue Bahn erschlossen ist. Allerdings werden Barock, Rokoko und Zopfstil nach einander mit allem Zubehör rücksichtsloser als je hervorgeholt, abwechselnd als Modestile aufgebauscht, rasch abgewirtschaftet und als verbraucht in die Ecke geschoben. Und im Vergleich mit der gelegentlichen Gedankenlosigkeit dieses Vorgehens sollte man fast das Aufhören des in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts üblichen pedantisch-akademischen, aber ernstlichen Suchens nach einem auf die verschieden beanspruchte Festigkeit des Ueberdeckungsmaterials, namentlich des Eisens begründeten, zur Aufnahme aller modernen Ideen geeigneten architektonischen Musterstils bedauern. Aber, sollte wirklich das 19. Jahrhundert in der Kunst allein gar nichts von dem gehalten haben, was sein großartiger Anfang versprochen hat, während auf allen anderen Gebieten geistiger Arbeit Großes und Folgenreiches geleistet wurde? Hat nicht Kant mit seiner Kritik der Reinen Vernunft der Philosophie für immer neue Bahnen gebrochen; haben nicht Schillers sturm- und drangvolle Dramen eine Bresche in die alten sozialen Vorurteile gelegt und den Fortschritt zu neuen Idealen geöffnet? Ist nicht durch Lessings vernichtende Kritik der Bann des in verrosteten Fesseln schmachtenden deutschen Denkens gebrochen? Und wenn Goethe sich vor der eindringenden nüchternen Klassik der Davidschen Schule in die Fremde, nach Italien, flüchten mußte, so hat er doch grade dort seinen tiefsinnigen Faust vollendet, das unvergänglich fortwirkende Spiegelbild deutschen Geistes- und Gemütslebens. Wenn wir nur genauer zusehen, so spüren wir auch in der bildenden Kunst das Wehen eines frischen Odems, denn wenn wir auch heute wieder Barock und Rokoko aufnehmen, so thun es die

besseren Künstler nicht mehr als Nachäffer des Auslandes, sondern im Bewußtsein eigener Schöpferkraft, welche sich einzig von dem in diesen Stilarten verborgenen, noch nicht erschöpften Reichtum anregen läßt. Überhaupt kann der ganze Verlauf des 19. Jahrhunderts als eine folgerichtig fortschreitende Befreiung von der Ausländerei früherer Zeiten angesehen werden, und die Neubegründung des Deutschen Reichs erscheint nur als großartiger Schlußstein einer glanzvoll durchgeführten Entwickelungskette. Von der Nationalitätsidee, von dem Wert des eigenen Volkstums durchdrungen, erblicken wir heute in den historischen Stilarten eine Vorarbeit, ein Erbe von Seiten unserer Väter, dessen wir froh werden sollen. Und weshalb sollten wir nicht die Arbeit aller früheren Jahrtausende und den von ihnen aufgespeicherten Formenschatz als unser unverlierbares Eigentum in Anspruch nehmen, wenn wir nur nicht vergessen, das für uns inhaltlos Gewordene, das leere Formwesen von Verhältnissen, die sich aus uns fremd gewordenen Anordnungen herschreiben, den unnützen Ballast der fremden Götterideale und Symbole ungescheut fortzuwerfen?

Den auf Neuschöpfungen gerichteten Sinn, das sichere Merkmal einer kräftig strebenden Zeit erkennen wir in einem Symptom der neuesten Kunstbewegung, in einem neu auftauchenden Naturalismus, dessen Fahne heute noch im Kampfe der Parteien schwankt, von einer Seite warm begrüßt, von der anderen entschieden verdammt, welcher aber in seiner besten Wendung wohl als Vorbote eines beginnenden Kunstfrühlings gelten kann. Soviel wissen wir wenigstens aus der Geschichte, daß jedesmal der gute Naturalismus, der auf die aufrichtige, ungeschminkte Wiedergabe des Wirklichen dringende, das Werden jeder großen Stilepoche eingeleitet hat. — Die berühmten Figuren des ägyptischen Schreibers und des Dorfschulzen, ebenso die chaldäischen Skulpturreste aus Tello haben noch nichts von dem, was später als Stil, als festgestellter Kanon hervortritt, aber das in ihnen der Natur Nachgebildete und

stolze Verheißung einer Wiedergeburt der Kunst gänzlich unerfüllt geblieben. In der That ist auch von manchen Seiten die Meinung laut geworden, als wäre die ganze Bewegung unseres Jahrhunderts in einem fehlerhaften Zirkel verlaufen. Sehen wir die Sache aber genauer an, so werden wir finden, daß doch eine neue Bahn erschlossen ist. Allerdings werden Barock, Rokoko und Zopfstil nach einander mit allem Zubehör rücksichtsloser als je hervorgeholt, abwechselnd als Modestile aufgebauscht, rasch abgewirtschaftet und als verbraucht in die Ecke geschoben. Und im Vergleich mit der gelegentlichen Gedankenlosigkeit dieses Vorgehens sollte man fast das Aufhören des in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts üblichen pedantisch-akademischen, aber ernstlichen Suchens nach einem auf die verschieden beanspruchte Festigkeit des Ueberdeckungsmaterials, namentlich des Eisens begründeten, zur Aufnahme aller modernen Ideen geeigneten architektonischen Musterstils bedauern. Aber, sollte wirklich das 19. Jahrhundert in der Kunst allein gar nichts von dem gehalten haben, was sein großartiger Anfang versprochen hat, während auf allen anderen Gebieten geistiger Arbeit Großes und Folgenreiches geleistet wurde? Hat nicht Kant mit seiner Kritik der Reinen Vernunft der Philosophie für immer neue Bahnen gebrochen; haben nicht Schillers sturm- und drangvolle Dramen eine Bresche in die alten sozialen Vorurteile gelegt und den Fortschritt zu neuen Idealen geöffnet? Ist nicht durch Lessings vernichtende Kritik der Bann des in verrosteten Fesseln schmachtenden deutschen Denkens gebrochen? Und wenn Goethe sich vor der eindringenden nüchternen Klassik der Davidschen Schule in die Fremde, nach Italien, flüchten mußte, so hat er doch grade dort seinen tiefsinnigen Faust vollendet, das unvergänglich fortwirkende Spiegelbild deutschen Geistes- und Gemütslebens. Wenn wir nur genauer zusehen, so spüren wir auch in der bildenden Kunst das Wehen eines frischen Odems, denn wenn wir auch heute wieder Barock und Rokoko aufnehmen, so thun es die

besseren Künstler nicht mehr als Nachäffer des Auslandes, sondern im Bewußtsein eigener Schöpferkraft, welche sich einzig von dem in diesen Stilarten verborgenen, noch nicht erschöpften Reichtum anregen läßt. Überhaupt kann der ganze Verlauf des 19. Jahrhunderts als eine folgerichtig fortschreitende Befreiung von der Ausländerei früherer Zeiten angesehen werden, und die Neubegründung des Deutschen Reichs erscheint nur als großartiger Schlußstein einer glanzvoll durchgeführten Entwickelungskette. Von der Nationalitätsidee, von dem Wert des eigenen Volkstums durchdrungen, erblicken wir heute in den historischen Stilarten eine Vorarbeit, ein Erbe von Seiten unserer Väter, dessen wir froh werden sollen. Und weshalb sollten wir nicht die Arbeit aller früheren Jahrtausende und den von ihnen aufgespeicherten Formenschatz als unser unverlierbares Eigentum in Anspruch nehmen, wenn wir nur nicht vergessen, das für uns inhaltlos Gewordene, das leere Formwesen von Verhältnissen, die sich aus uns fremd gewordenen Anordnungen herschreiben, den unnützen Ballast der fremden Götterideale und Symbole ungescheut fortzuwerfen?

Den auf Neuschöpfungen gerichteten Sinn, das sichere Merkmal einer kräftig strebenden Zeit erkennen wir in einem Symptom der neuesten Kunstbewegung, in einem neu auftauchenden Naturalismus, dessen Fahne heute noch im Kampfe der Parteien schwankt, von einer Seite warm begrüßt, von der anderen entschieden verdammt, welcher aber in seiner besten Wendung wohl als Vorbote eines beginnenden Kunstfrühlings gelten kann. Soviel wissen wir wenigstens aus der Geschichte, daß jedesmal der gute Naturalismus, der auf die aufrichtige, ungeschminkte Wiedergabe des Wirklichen dringende, das Werden jeder großen Stilepoche eingeleitet hat. — Die berühmten Figuren des ägyptischen Schreibers und des Dorfschulzen, ebenso die chaldäischen Skulpturreste aus Tello haben noch nichts von dem, was später als Stil, als festgestellter Kanon hervortritt, aber das in ihnen der Natur Nachgebildete und

als schön Anerkannte führte endlich zur Ausprägung des nationalen Ideals. — Der Naturalismus von heute findet nicht wie damals einen jungfräulichen Boden, er entspringt vielmehr dem Ueberdruß an der schablonenhaften Wiederholung eines bereits schielend gewordenen Ideals, an der banalen Phrasenhaftigkeit im Gebrauch des leeren Prunks stilistischer Mittel. Soll aber ein wahrer Naturalismus in so komplizierten Umständen wie die heutigen erfolgreich sein, so muß er ganz neue Seiten des Denkens und Empfindens hervorkehren und vor allem das zum Alten Gegensätzliche in seinen Kreis ziehen, denn sonst wird es ihm kaum gelingen das Neue an Stelle der durch jahrhundertlange Gewöhnung als das Höchste anerkannten zur Formvollendung ausgereiften Ideale der Vergangenheit zu setzen. Der gesuchte Kontrast wird notwendig eine gewisse Uebertreibung hervorrufen, denn wie Zola sagt: „Die Kunst lebt nur vom Fanatismus". Deshalb kann auch dem gewaltsamen Streben nach neuer packender Ausdrucksweise für alle Erscheinungsformen des Wirklichen eine gelegentliche Ueberschreitung der Grenze des Schönen zu Gute gehalten werden, wenn nur nicht das absichtliche Hervorkehren des Häßlichen zur Maxime wird, und unter der Maske des Naturalistischen die heiligsten Güter der Menschheit in den Staub gezogen werden, wie dies öfters bei dem schon genannten litterarischen Hauptvertreter der neuen Richtung der Fall ist. Den starken, mitunter widerlichen Erdgeruch der ersten Blüten eines Neulandes wollen wir noch mit in den Kauf nehmen, ebenso wie wir eifrigen Entdeckern verzeihen können, wenn sie einmal den überwachsenen Sumpf für eine grüne Wiese nehmen. Endlich muß ja doch wieder das Ideal aus dem augenblicklichen Wirrsal hervorleuchten, wie dies seit den frühesten Epochen immer der Fall gewesen und der eigentlichen Betrachtungsweise des menschlichen Geistes für alle Gegenstände, die sich ihm darbieten, allein gemäß ist.

Der Naturalismus ist, wie schon bemerkt, keine neue Erscheinung in der bildenden Kunst; vielmehr haben namentlich Skulptur und Malerei sich immer wieder, nachdem ein Stil, also ein bedingtes Zeitideal, sich abgelebt hatte, an ihr ursprüngliches Vorbild, die Natur, zurückgewendet, und haben in dieser Rückkehr die Kraft gewonnen, im günstigsten Falle ein neues Ideal hervorzubringen. Dieser Vorgang wiederholt sich immer wieder, wie die Kunstgeschichte nachweist, und ist so notwendig wie das Ein- und Ausatmen. Anders wie in den Schwesterkünsten ist es in der Architektur, die kein direktes Vorbild in der Natur vorfindet; diese Kunst hat ihr Verjüngungselement in den für neu entstandene Bedürfnisse und für neue Konstruktionen erforderten Formen; hier ist mehr von Realismus als von Naturalismus die Rede. Allerdings ist in der Architektur naturgemäß das traditionell Stilistische stärker vertreten, als in der Malerei und Skulptur, und deshalb ist in jener das archaistische Heraufholen eines alten Stils eher möglich, aber doch nicht auf die Länge, denn das Alte rein idealistisch Gewordene wird den neuen Forderungen gegenüber zur Lüge und muß endlich fallen. Die Architektur ist für den eigentlichen Naturalismus nur im schmückenden Beiwerk zugänglich, bei dem die stilistische Ausprägung beseitigt werden kann; indes wäre diese Neuerung kaum wichtig genug, um eine allgemeine Teilnahme hervorzurufen. Einige Neuere suchen in den ornamentalen Pflanzenmustern die eigenen Studien nach der Natur zu verwerten, mit Außerachtlassung der stilistisch herkömmlichen Formen, mögen es nun Akanthusblätter und Ranken oder gotische Buckelblätter sein; und auf diesem Wege gehen namentlich die nüchtern-praktischen Engländer voran, die merkwürdigerweise lange Zeit zugleich einem verwässerten Palladianismus und einer unsystematischen, stark profanen Gotik gehuldigt hatten, während das plastisch übertriebene Barock und das launenhafte Rokoko bei ihnen so ziemlich fremd geblieben war. Aber auch in Deutschland giebt es

Anhänger einer sogenannten Volkskunst, welche ihre dekorativen Motive ausschließlich dem heimischen Pflanzenwesen entlehnen wollen. Eine schroffere, eigentlich in Amerika heimische Partei, welche den ganzen ästhetischen Ausputz des architektonischen Gerüsts, Pilaster, Säulen, korinthische und jonische Kapitäle und Gebälke, ebenso gotische Fialen, Maßwerke, Profilierungen und dergleichen für Vokabeln einer toten Sprache hält, die aus dem modernen Gebrauche ausgemerzt werden müssen, hat auch bei uns einigermaßen Wurzel geschlagen, kommt aber vorläufig nur in einzelnen Fällen, bei Gestaltung des Landhauses, in Betracht, an welchem der Mangel an Durchbildung des Einzelnen durch malerische Gruppierung der Massen ersetzt werden kann. An die anspruchsvolleren Gebäudeklassen hat sich die neue Richtung noch nicht herangewagt; und man kann auch nicht recht einsehen, was an die Stelle der verschmähten Stilformen treten könnte, wenn nicht eine erschreckende Rohheit die Folge sein soll, denn wir sind noch nicht gewöhnt, die rein aus dem Bedürfnisse und der konstruktiven Notwendigkeit hervorgegangenen Formen als Kunst gelten zu lassen. Indes wurde ein deutscher Versuch mindestens ohne die antiken Säulenordnungen und ihre Einzelbildungen auszukommen bereits im vorigen Jahrhunderte unternommen, und zwar in der auf französisch-klassizistischen Ursprung zurückgehenden Architektur Dresdens, seit dem Auftreten de Bodts bis auf Knöffel und seine Schüler. Diese Architekten suchten die Schönheit einzig in den Verhältnissen und behalfen sich im Aeußern der Bauten mit einer Lisenenteilung der Flächen, im Innern mit einer Form des Rokoko, welche auf eine Zusammenstellung von Rahmteilen mit heimischen naturalistischen Elementen hinausging. Indes sind diese Dresdener Bauten keine empfehlenswerten Muster der Monumentalität; sie leiden an völliger Flachheit der Formen, bei einer gewissen Glätte, die aber nicht vornehm wirkt. — In der Skulptur hat die naturalistische Richtung immer einen günstigen Boden gefunden,

auch tritt dieselbe in der Romantik als bewußter Gegensatz zur Formgebung der Antike hervor. Der neuere Naturalismus in der Skulptur nimmt eine doppelte Richtung, einmal in der Wahl des Gegenstandes, dann in der Behandlung, aber es liegt beide Male die Gefahr nahe, durch die Vernachlässigung der stilistischen Regel in Schwulst, Verworrenheit und Unbestimmtheit, endlich in handwerkliche Roheit zu verfallen. Die in letzter Zeit mit verstärktem Nachdrucke hervorgetretenen Versuche in der neuen Richtung zeigen sich meist in Verbindung mit den dekorativen Formen des Barocks. Die leicht bewegliche Malerei, als bequemster und allgemein verständlichster Ausdruck moderner Ideen in der bildenden Kunst, mußte selbstverständlich den geeignetsten Tummelplatz für alle möglichen naturalistischen Bestrebungen bieten, denen hier noch ein neues Element, die koloristischen Experimente, hinzugefügt wird. Das gesuchte Neue ist selbstverständlich die Wahrheit in der Wiedergabe des Wirklichen, die Freiheit von theatralischer Pose und künstlerischer Gruppierung, von übertriebener Modellierung des Runden und abgezirkelter Atelierbeleuchtung. Früher widmete sich diese neue Malerei mit Vorliebe den sozialistischen Stoffen mit oder ohne Tendenz, jetzt ist das visionäre und phantastische Element besonders beliebt, allerdings stets in naturalistischer Ausführung, was Kolorit und Formbehandlung anbelangt. Die Impressionisten erklärten die Konturen und die Rundung des Körperlichen für verwerfliche stilistische Zuthaten und suchten das neue Prinzip der Darstellung in der Beschränkung auf die Wiedergabe farbiger Flächen und Punkte, wie sie dem natürlich beobachtenden Auge erscheinen.

Nach allem Vorigen haben wir als treibende Ideen am Ende unseres Jahrhunderts anzusehen: einmal den Nationalitätsgedanken als das Besondere und den Naturalismus als das Allgemeine. Es ist kein Grund vorhanden, weshalb wir nicht von diesen neuen Richtungen mit ebenso gutem, wenn nicht

besserem Grunde eine Erneuerung der Kunst erhoffen dürften, als die am Ende des vorigen Jahrhunderts Lebenden von dem damals zur Herrschaft kommenden Neugriechentume. Jedenfalls würde das Wiedergewinnen einer echt nationalen neubelebten Kunst eins der wirksamsten Mittel bilden, um den erfolgten politischen Zusammenschluß unseres Volkstums zu einer Einheit in Kraft zu erhalten. Wie die Eigenart des Charakters erst dem einzelnen Menschen Wert verleiht und ihm in der Mitte der Ursachen und Wirkungen seinen Platz sichert, so hält erst das Besondere im Thun und Denken Aller ein Volk als Ganzes zusammen. Auf der nationalen Einigung des Volks beruht seine gemeinsame geistige Entwicklung, und diese bildet die Grundlage, aus welcher sich erst eine allgemein gültige Kunst als Verkörperung des Volksgemäßen erheben kann. Gesetze und Einrichtungen bilden das feste Gefüge des Staatskörpers, aber Muttersprache, Poesie und Kunst sind das belebende Blut, welches vom Herzen bis an die äußersten Glieder dringt; und nur der gemeinsame Pulsschlag geistigen Lebens kann die Grenzländer vor Abbröckelungen bewahren. Aus den erhaltenen besten Kunstdenkmalen der alten Völker weht uns oft genug der Hauch eines Lebendigen aber Undefinierbaren entgegen, zweifellos ist gerade diese Empfindung die Wirkung einer scharf bestimmten nationalen Besonderheit, ohne daß es uns gelingen will, ihre Art vollkommen in Worte zu fassen.

Nun sind Spekulationen über die Ziele der Kunst nicht allzu beliebt; besser als diese sind freilich die Erfahrungen, die Prüfungen an dem historisch Gegebenen, die Anschauung der Kunstwerke selbst, besonders der sogenannten Schöpfungswerke, in denen die Keime des Neuen, Zukunftbestimmenden niedergelegt sind. Indes darf man mindestens den Wert litterarischer Vorarbeit, in Bezug auf den von der Kunstentwicklung einzuschlagenden Weg, nicht allzusehr unterschätzen, denn nachweisbar hat in den letzten zwei Jahrhunderten, seit das

allgemeine kunstgeschichtliche Wissen an die Stelle der lokalen Ueberlieferung getreten ist, stets die wissenschaftliche Erörterung die ersten Früchte vom Baume der Erkenntnis pflücken helfen und ist stets der ausübenden Kunst vorangeeilt. Wenn nun im Folgenden der Versuch gemacht werden soll den Ausgangspunkt für die Wiederbelebung einer echt nationalen Kunst zu gewinnen, so muß zunächst an den Werken der Vergangenheit gezeigt werden, worin das vaterländische Element besteht und in welcher Weise sich dasselbe von den aus der Fremde übertragenen Formen unterscheidet; denn damit zugleich ergiebt sich nach der negativen Seite hin von selbst die Aufzeigung des Formenkreises, den die deutsche Kunst niemals als ihr Eigentum anerkannt hat. Es kann sich in der beabsichtigten historischen Betrachtung nicht darum handeln, eine Musterepoche ausschließlichen Deutschtums aus der Vergangenheit hervorzuholen und als vorzugsweise nachahmenswert hinzustellen, vielmehr kommt es darauf an, die Grundrichtung deutscher Kunst, die in allen Epochen, wenn auch einmal stärker, das andere mal schwächer, hervortritt, aufzuzeigen und den Unterschied deutschen Schaffens in der Kunst gegen das der Nachbarvölker zur deutlichen Erkenntnis zu bringen. Und weshalb sollte sich die echt deutsche Art nicht nochmals zu neuer holder Blüte entfalten, als eine Wiederholung jenes großartigen Aufschwungs des Reichs unter den sächsischen, fränkischen und hohenstaufischen Kaisern, von deren Herrlichkeit und Machtfülle uns die Geschichte erzählt? Damals besaß Deutschland eine geschlossenere Volkseinheit, als dies jemals in Italien seit der Römerzeit oder in Frankreich vor der Beendigung der englischen Kriege der Fall war; und aus diesem geistigen Zusammenschluß der deutschen Stämme war eine eigene vom Volkscharakter durchtränkte Kunst entstanden. Im Laufe der folgenden, von politischer Zersplitterung und Ohnmacht des Reichs begleiteten Jahrhunderte sind dann fremde Formen in vermehrter Zahl bei uns eingedrungen, welche zum Teil nur

eine geringere Umbildung im nationalen Sinne erfahren haben. Nur die genauere Ueberſicht des Verhaltens der Kunſt in dieſen Zeitläuften kann uns einen Maßſtab zur Beurteilung der Leiſtungen der Gegenwart und der auf die Zukunft gerichteten Hoffnungen liefern, und zwar immer mit Voranſtellung des Satzes: daß es heute wie damals die höchſte Aufgabe der Kunſt iſt dem nationalen Empfinden zu entſprechen. In der That iſt es einzig der Ausdruck der nationalen Beſonderheit, des deutlichen Stempels, den ihr das ſinnende Gemüt und die Sitten des eigenen Volkes aufgedrückt haben, was der Kunſt eines Volks in dem großen Konzerte aller Volksſtämme Beachtung verſchaffen kann. An der Richtigkeit dieſes Wertmeſſers ändert ſich durchaus nichts durch die Thatſache, daß die Beſchränkung der neueren Völker auf ihre eigene Entwickelung, das vollſtändige Abweiſen fremder Einflüſſe ebenſo unmöglich als thöricht ſein und zu einer abgeſchmackten Manier führen würde. Wie ſchon oben bemerkt, war die Kraft zur Umbildung des Fremden in verſchiedenen Perioden der deutſchen Geſchichte durchaus nicht immer die gleiche, vielmehr wechſeln Zeiten der höchſten Anſpannung des auf Bewahren des Nationalen gerichteten Sinnes mit Zeiten des flachen Anſtaunens und blöden Nachäffens des Fremden.

Seitdem ſich germaniſche Stämme auf deutſchem Boden feſtgeſetzt und daſelbſt dauernde Wohnſitze gewonnen haben, und ſeitdem die erſte Monumentalkunſt dieſer allmählich zur Nation verbundenen Stämme zur Ausbildung gelangt iſt, hat ſich ſtets in Deutſchland, nicht anders wie in allen anderen europäiſchen Nachbarländern, ein von fremdher kommender Kunſteinfluß bemerkbar gemacht: Rom, Byzanz und der Orient haben die Vorbilder für die erſten deutſchen Stilepochen geliefert, ſpäter hat im einzelnen die gelegentlich weiter fortgeſchrittene Kunſt eines Nachbarlandes eingewirkt. In der Frühzeit des Mittelalters ſind es die prähiſtoriſchen dekorativen Anfänge der germaniſchen Völker, welche in die Monumental-

kunst eindringen und eine starke Umbildung des von der Antike übernommenen Formenkreises hervorrufen. In den späteren Stilepochen sind zwar diese originellen nordischen Anfänge nicht mehr im einzelnen erkennbar, aber der Hauptzug der altgermanischen Kunstphantasie, welcher diese Formen einst hervorbrachte, ist geblieben und bezeichnet die unverwischbare Eigenheit des deutschen Kunstschaffens. Die Quelle, aus welcher diese alle Stilwandlungen überlebende nationale Besonderheit herfließt, ist das Volkstümliche, welches gleich einer zweiten Natur von unerschöpflicher Fülle und Tiefe durch feste Fäden mit der Vergangenheit verknüpft ist und die belebenden Anstöße erteilt, ohne welche sich unsere Kunst immer in Kopien ohne inneren Wert erschöpft haben würde. Die Kraft des Innern wird nur aus der Heimat geschöpft; niemals ist ein Dichter in fremder Sprache groß geworden. Wie das Heimatliche die Voraussetzung unserer eigenen Existenz bildet, so sind die heimischen Formen unserer Kunst wie die Züge eines vertrauten Menschenantlitzes, welche dasselbe aus der gleichgültigen fremden Menge herauszureißen und in ein sympathisches, landsmannschaftliches zu verwandeln vermögen. Für den Nachweis des speziell Vaterländischen in der Flucht der Erscheinungen bedarf es einer speziell auf diesen Punkt gerichteten Arbeit. Aus einer solchen Betrachtungsweise ergiebt sich dann von selbst die Belanglosigkeit der kleinen vorwärts und rückwärts sich verirrenden Modelaunen der Jetztzeit, zugleich die Unhaltbarkeit des Vorwurfs, welcher grade unsere Zeit als eine steuer- und ziellos dahintreibende bezeichnen möchte.

Den stärksten Gegensatz zu der Ueberzeugung, welche das Bleibende in den nationalen Errungenschaften erblicken will, bildet die schon erwähnte kosmopolitische Gegenströmung, welche uns bereden möchte, daß wir auch heute wieder wie am Ende des vorigen Jahrhunderts, diesmal zwar in entgegengesetzter Richtung, einem ungreifbaren Phantom nachjagen, wenn wir innerhalb der großen zur Wechselwirkung eng verbundenen

Gruppe der modernen Kulturvölker einen besonderen Stil oder doch mindestens eine besondere Schule für uns beanspruchen wollen. Dieser Einwurf hat etwas Scheinbares, wenn man darauf achtet, wie in großen Kreisen eine Schranke nach der anderen fällt, welche das Denken und Fühlen der Völker trennt; und wie die moderne Entwickelung überhaupt das Gegenteil eines abgeschlossenen Volkstums hervorruft, indem sie die besonderen Trachten, Sitten und Volksfeste, wie alle äußeren Kennzeichen verschwinden läßt. Wie es schon lange eine Weltlitteratur giebt, so sollte sich nach der Meinung des Kosmopoliten in der Kunst ein Weltstil ausbilden, wie es schon einmal unter der von der syrischen Wüste bis zu den britischen Nebelinseln reichenden Herrschaft der Römer geschehen ist; nur daß heute noch ein paar weitere Weltteile in diesen Zirkel eingeschlossen würden. Zur Bekräftigung dieser Ansicht hört man oft genug den Kosmopolitismus als notwendiges und einzig zu erstrebendes Ziel der Zukunft hinstellen — und in der That besitzen wir ja auch bereits eine Internationale auf verschiedenen Gebieten. Die modernen Verkehrsverbesserungen lassen den Erdball immer kleiner und den Ortwechsel immer leichter erscheinen, wie denn diesen Verhältnissen entsprechend die unablässig andauernde moderne Völkerwanderung bereits einen größeren Umfang angenommen, als jemals eine der historisch als solche benannten Bewegungen. Jedoch will der feindliche Gegensatz, in dem heute wieder die europäischen Nachbarvölker zu einander stehen, sowie der aufgezwungene latente Kriegszustand unseres ganzen Weltteils wenig zu dem idyllischen Bilde einer allgemeinen Verbrüderung passen. Ueberhaupt sind die Unterschiede zwischen den romanischen, germanischen und slawischen Völkern durch die Länge ihres Bestehens nicht ausgeglichen, sondern eher stärker geworden; und es scheint deshalb der Kosmopolitismus vorläufig wenig Aussicht zu einer praktischen Verwirklichung zu haben. Gelänge einmal seine Durchführung, so würde dies wenigstens in der Kunst eine

Verflachung bedeuten; und das erneute Auftreten eines Weltstils würde, falls derselbe lange herrschend bliebe, den Untergang der Kunst herbeiführen. Der Kosmopolitismus kann für den Einzelnen Befreiung von staatlichem Druck bedeuten, sowie er überhaupt die höchste Stufe des Individualismus und als solcher eine treibende Kraft ist. Aber in der Kunst handelt es sich nicht um politische Abgrenzungen, sondern um ein gemeinsames Vaterland, das Sitte und Sprache zu einem untrennbaren Ganzen zusammenschließen; und im besten Falle werden Staat und Vaterland zusammenfallen. Der Kosmopolitismus, wie denselben ein Lessing verstand, wendet sich auch nicht gegen das Vaterlandsgefühl, sondern gegen die einzelstaatliche Beschränkung seiner Zeit. In der Kunst könnte wohl eine moderne Internationalität die Blüten jedes Volkstums abpflücken und zu opernhaften Effekten verbrauchen, aber Neues zu schaffen vermöchte sie nicht. Eine kleine Bestätigung dieser Ansicht liefern uns unsere alten großen an der See belegenen Handelsstädte, in denen stets eine gemischte Bevölkerung hauste; sie zeigen ihres Reichtums wegen einen der Menge nach bedeutenden, den Motiven nach vielfältigen, durch Verwendung kostbaren Materials ausgezeichneten Kunstbetrieb, aber zu Pflanzstätten einer neuen Stilentwickelung sind sie niemals geworden.

Ein anderer scheinbarer Grund gegen das Festhalten an einer historisch-begründeten nationalen Schule in der Kunst ließe sich aus dem in den Jahrhunderten stattfindenden Wechsel des Volkscharakters herleiten. Wie wir beispielsweise wissen, haben die Deutschen nicht immer in den gleichen Landesgrenzen gewohnt; sie sind zu Zeiten aus den in Besitz genommenen westlichen und östlichen Gebieten zurückgewiesen, und haben diese durch Kolonisationen, jene durch Eroberungen wenigstens teilweise wiedergewonnen. Namentlich merkwürdig unter diesen Besitzwechseln ist das Aufgeben des Landes zwischen Elbe und Weichsel in den Zeiten der Völkerwanderung und seine Wieder-

erwerbung seit dem 12. Jahrhundert. Diese Aenderungen in den Wohnsitzen haben auch ihren entsprechenden Ausdruck in der Verbreitung der ältesten Typen nationaler Bauweise, namentlich in der Anlage der Bauernhäuser gefunden. Gleicherweise hat sogar im Innern Deutschlands zu verschiedenen Zeiten ein Kampf der Stammeseigentümlichkeiten stattgefunden, ein gegenseitiges Verdrängen des einen Stammes aus bereits gewonnenen Gebieten und die Besitznahme eines anderen. Infolgedessen nehmen die provinziellen Kunstschulen, welche sich aus den Besonderheiten der Stämme entwickeln, bald ein größeres bald ein kleineres Gebiet für sich in Anspruch, obgleich niemals eine Schule ganz vorherrschend wird. Am dauerndsten ist der allgemeine Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland und wird in den Zeiten der Renaissance noch durch das Vorwiegen des protestantischen oder katholischen Religionsbekenntnisses in dem einen und dem anderen Teile verstärkt. Auch heute noch sehen wir die Schulen von Berlin, München und Wien sich bekämpfen; und wenn die eine an Terrain gewinnt, so muß die andere verlieren. Aber durch alle diese Wirren und Gegensätze in der Abgrenzung des Stammesbesitzes, in dem Wechsel der Konfessionen und Meinungen behauptet sich siegreich ein allgemeiner die Nation auszeichnender Zug, der nur vielleicht in den Zeiten vom dreißigjährigen Kriege bis zu den Befreiungskriegen, also von der Mitte des 17. bis zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weniger erkennbar hervortritt, wohl auch ganz zu verschwinden droht.

Den im Laufe der Jahrhunderte veränderten Kulturbedingungen entspricht ohne weiteres das Auftreten der verschiedenen Stilepochen. Aber diese Thatsache des fortdauernden Wechsels des Geschmacks, der Stilmoden, tritt ein Beharrendes entgegen, das in seiner Besonderheit so recht dem nationalen Charakter entspricht, und sich in streng historischer Folge fast ganz unabhängig von dem stilistischen Elemente entwickelt. So verbleiben im allgemeinen die gerühmten Haupteigenschaften

der deutschen Kunst, die Tiefe des Gedankens, die Wärme des Gefühls, die liebevolle Hingabe an das Einzelne, zugleich allerdings ein entschiedener Hang zum Phantastischen und Malerischen. Im einzelnen bleiben die früher ausgebildeten Typen geltend, wie sie die Architektur in der Ausbildung der Gesamtanordnungen für die Gebäudeklassen, die Skulptur und die Malerei in der Auffassung und Gruppierung ihrer Darstellungen aufzuweisen haben.

Als bedeutendste und langwierigste Unterbrechung der nationalen Einheit haben wir hier noch der am Beginn des 16. Jahrhunderts eintretenden Spaltung der religiösen Bekenntnisse zu gedenken. Deutschland teilte sich damals in zwei feindliche Heerlager, in Katholiken und Protestanten. Das Nationalgefühl wurde durch den Hader der Parteien und den darauf folgenden schrecklichen Krieg fast ganz vernichtet, und durch dieselbe Ursache die Widerstandskraft gegen die ausländischen Einflüsse gelähmt. Die unvermeidlichen Folgen zeigten sich denn auch bald in der Kunst. In Italien hatte der Humanismus die Renaissance hervorgerufen, und dieselbe Geistesrichtung hatte die schnelle Uebertragung des neuen Stils nach Deutschland zur Folge, dessen sich beide Religionsparteien bemächtigten. Aber bald gab sich ein Unterschied im Verhalten des vorzugsweise katholischen Südens und des vorzugsweise protestantischen Nordens kund. Während die südlichen Landesteile sich ausschließlicher an die Italiener halten und damit künstlerisch hervorragender bleiben, entnehmen die nördlichen Länder, welche bald philosophisch und überhaupt litterarisch in den Vordergrund treten, den durch protestantische holländische und französische Meister, gewissermaßen in zweiter Hand, ausgebildeten Stil und können sich einer Art von Trockenheit nicht erwehren.

Im allgemeinen beweist aber das Vorherrschen der Ausländer und der Mangel an selbständigen einheimischen Meistern dieser Zeit die Schwächung, welche der deutsche National-

charakter durch diese Trennung beiderseits erfahren hatte. Es handelt sich in der verworrenen Kunstgeschichte dieser Zeit meist nur um die Frage, ob irgendwo der italienische Einfluß durch den holländisch-französischen abgelöst wird. Und selbst bei den einzeln auftretenden deutschen Meistern kommt immer zunächst in Betracht, von welcher ausländischen Schule sie am stärksten entlehnt haben. Unsere aus dieser Zeit stammenden Städtebilder bieten denn auch eine wahre Musterkarte des herübergeholten Fremden; fast zu jedem Bauwerke kann man das ausländische Vorbild finden, während deutsche Bauten dieser Zeit niemals im Auslande nachgeahmt sind. — In den Grenzen des alten Deutschlands, namentlich im schwäbischen Rheingau, mag der geeignete Platz sein, um noch in dieser Zeit von alter deutscher Kunstherrlichkeit zu träumen, die modernen Residenzstädte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, deren Kunst sich auf holländischen und französischen Brocken aufgebaut hat, sind nur geeignet, uns recht eindringlich die traurigen Folgen der Ausländerei vor Augen zu stellen. — Erst durch die allmählich erfolgende Annäherung des protestantischen Nordens an den katholischen Süden, welche in künstlerischer Beziehung hauptsächlich durch die am Ende des vorigen Jahrhunderts im Süden auftretenden großen Meister der Musik bewirkt wurde, kam wieder ein das ganze Deutschland umfassender Volkscharakter zu stande, der seine Wirkung auf die Wiederaufnahme der nationalen Richtung in der bildenden Kunst äußern konnte. Allerdings kann noch immer kein größerer Gegensatz gedacht werden, als der damalige Tiroler Maler Joseph Schöpf, der Schüler Knollers, der noch im stande war große kirchliche Freskowerke in vollendet künstlerischer Ausführung herzustellen, und der nordische Asmus Carstens, der aus Vorurteil gegen die Renaissance von den vorhandenen malerischen Kunstmitteln keinen Gebrauch machen wollte, sondern sich mit zeichnerischer Wiedergabe ganz unmalerischer Ideen abquälte. Selbst der scharfe Gegensatz

zwischen Klassik und Romantik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erhielt in Deutschland eine lokale Färbung durch die zwischen Protestantismus und Katholizismus herrschende Fehde, denn die Romantik stand vorzugsweise auf katholischem Boden und der klassische Rationalismus war seinem Wesen nach protestantisch. Aber diese Zwiespältigkeit konnte nicht fortdauern, auch die durch sie hervorgerufene Stilkonfusion mußte endlich vor dem innerlich gemeinsamen Zuge eines zur Kraft erstarkenden, sich seiner Einheit bewußt werdenden Volkstums weichen. Erst der Zusammenschluß eines Volks kann die Fortdauer einer großen einseitigen Stilrichtung sichern, er bildet aber zugleich die erste Voraussetzung für die Ausbildung der schöpferischen Kräfte, der Künstler selbst, denn nur ein großes Vaterland verleiht seinen Söhnen die Kraft zu großen Thaten und giebt dem Denken und Handeln des Einzelnen die breite unverrückbare Basis, welche den nachhaltigen Erfolg möglich macht.

Es war schon weiter oben von den Eigentümlichkeiten der deutschen Volksstämme und der durch diese bedingten lokalen Schulbildung die Rede; und dieser Punkt verdient seiner Wichtigkeit wegen eine genauere Betrachtung. Die deutsche Nation, obwohl früher als ihre Nachbarvölker durch das Band einer gemeinsamen Muttersprache zusammengehalten — denn ober- und niederdeutsche Mundart standen niemals in solchem Gegensatze wie beispielsweise das Nordfranzösische und das Provençalische oder das Angelsächsische und Normannische —, bleibt doch in verschiedene Hauptstämme geteilt, in die der Franken und Schwaben, der Sachsen und Friesen, der Bayern und Oesterreicher ꝛc. Sprachdialekt, Tracht und Sitten bewirkten eine Scheidung, die mit einer Zähigkeit aufrecht erhalten wurde, von der wir uns heute noch durch den Augenschein überzeugen können, obwohl schon längst die politischen Grenzen der Einzelstaaten nicht mehr mit denen der alten Stämme zusammenfallen. Nicht minder haben sich in der Kunstphantasie

diese Unterschiede geltend gemacht, und es haben sich gewisse landschaftliche Typen ausgebildet, welche nur einem fest umschriebenen Kreise angehören, und auch nicht über diesen hinaus verpflanzt werden können, wenn sie nicht fremdartig, sogar ungehörig erscheinen sollen. Die näheren Nachweise für das Bestehen dieser Provinzialismen wird der folgende, historische Abschnitt liefern; an dieser Stelle mag nur darauf hingewiesen werden, daß gerade diese Besonderheiten die unzerstörbaren Rippen bilden, auf denen sich das große Gebäude der nationalen Kunst aufbaut, und daß es keineswegs zum Vorteil wäre, wenn sie je verschwänden. In der That läßt nichts klarer die treue Abspiegelung des Volksgeistes in der Kunst erkennen, als die verschiedene Färbung, welche ihr die einzelnen Landschaften mitgeteilt haben. Wir sehen, wie der schmuckfrohe heitere Sinn des Rheinländers, die maßvolle Schlichtheit des Sachsen, die verständige Klarheit des Westfalen, die phantasievolle Gemütstiefe des Schwaben u. s. f. zur künstlerischen Verkörperung kommt. Alle Seiten eines reich veranlagten Volkstums ziehen in reizender Bilderpracht vor unserem Auge vorüber. An den schon kurz skizzierten Haupteigenschaften der deutschen Kunst nehmen die Landschaften zwar einen verschiedenen Anteil, aber alle stimmen in dem Grundcharakter zusammen, der so recht das innere Wesen unseres Volks bezeichnet. Ueberall wendet sich das deutsche Gemüt unbefriedigt von der strengen, durch das stete Wiederholen desselben Gedankens bedingten Regelmäßigkeit des Südens ab, um der nordischen malerischen Gruppierung den Vorzug zu geben, ganz unbekümmert um den etwaigen Verlust an plastischer Klarheit. Wenn diese Richtung der deutschen Kunstphantasie oft einen Mangel an geschlossener Monumentalität zur Folge hat, so entschädigt sie wieder durch den köstlichen Reiz einzelner Bildungen. Aus dem Vorigen erklärt sich in der deutschen Architektur das zähe Festhalten an den malerischen Gruppierungen der Spätgotik, an den traulichen Erkeranlagen,

den steilanstrebenden Giebeln und den belebenden Dachaufbauten. Die in gleichen Achsen zu großartiger Folge aneinandergeschlossene italienische Palastfassade ist niemals eigentlich deutsch geworden, vielmehr blieb die Gliederung der Fronten durch Vor- und Rücklagen, die Betonung einzelner Achsen durch reichgeschmückte Portal- und Fensteranlagen das allgemein Uebliche. Ebensowenig der deutschen Sinnesart entsprechend ist der streng horizontale Abschluß der Baumassen, hinter dem Dach und Schornsteine verschwinden. Zwar wird eine Zeit lang das flache Dach von der Neuklassik und der hellenistischen Renaissance eingeführt, aber nicht auf lange; und heute wird wieder das hohe Dach mit sichtbaren Schornsteinanlagen, sowie eine malerische Unterbrechung der oberen Fassadenlinie, der früheren Vertikaltendenz entsprechend, gefordert. Was die Gestaltung des Innern anbetrifft, so fühlt sich der Deutsche in den kalten Marmorsälen des Südens wenig angemutet, er verlangt die Traulichkeit des Raums und bevorzugt deshalb die Bekleidung desselben mit Holztäfelung und Stoffbehängen. Wollen wir aber nach diesen Einzelheiten mit einem Schlage die große Kluft übersehen, welche das Kunstempfinden des Südens von dem unsrigen trennt, so brauchen wir nur das Gesamtbild einer antiken Städteanlage mit einer deutschen des Mittelalters oder der Renaissance zu vergleichen. Dort herrscht eine beschränkte Abwechselung in derselben Klasse wie unter den Stämmen eines Palmenwaldes, hier zeigt sich die große Mannigfaltigkeit der Arten, wie in einem deutschen Laubwalde. Ein Bild dieser Gegensätze konnte etwa das Panorama von Pergamon verschaffen, wie es vor einigen Jahren im Berliner Ausstellungsparke zu sehen war, wenn man sich daneben ein deutsches Städtebild nach Merian dachte. Unsere großen deutschen Maler, Dürer, Holbein und andere ihrer Zeitgenossen, welche entweder noch auf der Spätgotik fußen oder ganz der Renaissance angehören, behaupten ihren selbständigen Platz gegenüber den italienischen Einflüssen; Dürer

gestaltet seine großartig empfundenen, tiefsinnig durchdachten Ideenkreise ganz ohne Rücksicht auf antike Formenschönheit, und das Frauenideal Holbeins zeigt ganz den Typus deutscher Rasse. Und sind nicht Rethel, Ludwig Richter und andere Neuere wieder dieselben deutschen Wege gewandelt, ersterer in dem Ausdruck des Erhabenen und Geistvollen, letzterer in der Wiedergabe des einfach Poetischen und Gemütvollen? — Man kann zwar ohne weiteres zugeben, daß die Ideale des Mittelalters nicht mehr in allen Stücken die unsrigen sind, daß die moderne Kultur manche aus dieser Zeit stammende Kunstformen nicht mehr als Ausdruck ihres Wesens anerkennen kann, und deshalb berechtigt ist, dieselben als überflüssigen Ballast über Bord zu werfen — denn wer wollte beispielsweise heute noch die phantastischen Menschen- und Drachenkämpfe der romanischen Periode zur Nachahmung empfehlen? — Indes wagen wir zu behaupten, daß die Hauptrichtung deutschen Kunstgeistes, welche sich durch alle Stilepochen hindurch als formende Kraft bewährt hat, stets unverändert dieselbe geblieben ist und heute noch wie früher für unser Schaffen die Regel bilden muß, wenn wir den Anspruch erheben wollen eine eigene nationale Kunst auch ferner zu besitzen. Es ist keineswegs nötig den Anschluß an die Vergangenheit unseres Volks bis zur gesuchten Deutschtümelei zu treiben und uns starr gegen die Aufnahme des Fremden abzuschließen, auch ist eine solche Einseitigkeit in keiner Epoche der Kunst möglich gewesen. Wir können von den Griechen lernen, wie erst die Aufnahme der orientalischen Urformen bei ihnen die Veranlassung einer höheren Kunstblüte geworden ist. Aber zugleich finden wir bei den Griechen die Fähigkeit, das Fremde ganz in den Geist der eigenen Nationalität zu tauchen, zum Höchsten entwickelt; das Fremde wird gewissermaßen ganz aufgezehrt, so daß sich am kleinsten Bruchstücke eines griechischen Monuments sein Ursprung unverkennbar nachweisen läßt. In einem ähnlichen Sinne ist auch die durch Aufnahme fremder Formen in die deutsche

Kunst gegebene Anregung nicht zu verwerfen und sogar notwendig, denn nur eine allumschauende, lebensvoll fortschreitende Bildung kann das Verfallen in eine leere Manier verhindern, welche sich sonst aus der Beschränkung auf den gewohnten, heimatlichen Kreis notwendig ergeben müßte. Immerhin ist Rom für den deutschen Künstler nahezu ein überwundener Standpunkt geworden, und es wäre auf die Errichtung einer deutschen Kunstakademie daselbst kein so großer Wert zu legen, wie es von manchen Seiten noch geschieht. Zwar sagt Goethe einmal in pessimistischer Laune: „Wenn man Gebäude liebt, so muß man nach Rom gehen. Was wir in Deutschland, ja aller Orten, der Kunst abgewinnen wollen, sind alles vergebliche Bemühungen". Für die Zeit, in der Goethe dies schrieb, in der Blütezeit eines verzopften Palladianismus, konnte das Wort allenfalls gelten, aber heute nicht mehr. Wohl mag der deutsche Künstler nach wie vor Italien aufsuchen, um sich für das Empfinden echter Monumentalität und der dort auf dem höchsten Gipfel erscheinenden Kunst heranzubilden, aber Mignons Lied: Kennst du das Land, wo die Citronen blühn . . . ? — klingt uns heute nicht mehr so verlockend sirenenhaft in die Ohren, als dem früheren Geschlechte. Weit mehr zu wünschen als das Studium der italienischen Kunst wäre dem Kunstjünger die intime Vertrautheit mit den deutschen Kunstschulen in ihren provinziell und landschaftlich verschiedenen Ausdrucksformen, für deren genauere Kenntnis bisher noch recht wenig vorgearbeitet ist.

Die Kunst hat heute und schon seit den Zeiten der Renaissance einen schwierigeren Standpunkt als früher, indem das Volkstümliche in ihr nicht mehr eine selbstverständliche Zugabe ist, sondern gesucht werden will. Zugleich soll wieder die Mühe des Suchens in dem naiven, dem Gemüt entspringenden Schaffen des Künstlers aufgehoben werden, wie denn die reine Verstandesthätigkeit niemals auch nur die unbedeutendste Kunstform hervorgebracht hat. Die Frage nach dem heute

Volkstümlichen ist nicht so leicht zu beantworten, denn wo ist das Volk in seiner ehrwürdigen Ganzheit zu fassen? Keinenfalls kann die Deutschheit darin bestehen, für Bierphilister und Handwerksburschen schaffen zu wollen, sondern für denkende Männer und großfühlende Frauen. Aber dem nächsten Blick erscheinen doch nur Parteien, die sich in allen Stücken, auf religiösem, ethischem und politischem Gebiete, befehden. Es kann wieder nur eine That des Genies sein, welche das Allgemeingültige und Positive von den immer vorhandenen verneinenden Unterströmungen abscheidet. Der Künstler selbst geht wohl selten aus den verschwommenen, überall und nirgends zu Hause seienden Bevölkerungsschichten hervor, sondern aus der kernhaften, seßhaften Grundlage des Volks. Es ließe sich vielleicht nachweisen, daß selten oder niemals ein nachhaltig wirkender Künstler aus einer der Familien von internationalem Zuschnitt hervorgegangen ist. Nur im engsten Zusammenhange mit einem geeinigten und blühenden Volkstum kann sich der Künstler ausbilden, der zum allgemeinen Empfinden sprechende Werke schaffen soll. Wirklich ist ein solches Schaffen noch möglich, das beweisen unsere großen durch ihre Werke populär gewordenen Meister der Neuzeit. Volk und Künstler sind eins auf das andere angewiesen; Seelen von angeborner Empfindung für das Schöne sind ebenso notwendig für das Bestehen der Kunst als der schaffende Künstler selbst. Von den Egoisten, den Vertretern eines angemaßten Mäcenatentums, die nur für sich fordern und dem Allgemeinen nichts leisten, kann in den in Betracht zu ziehenden Kreisen gar nicht die Rede sein.

Dem obigen Versuche, welcher im allgemeinen auf die Begründung der Bedingungen gerichtet war, nach denen sich die deutsche Art in der Kunst von jeher bis heute aufgebaut hat, muß sich eine Aufzeigung der nationalen Besonderheiten im einzelnen, in der historischen Folge ihres Vorkommens anschließen. Das vorzugsweise Originale finden wir in den

Resten einer dekorativen prähistorischen Kunst, die zwar noch nicht ausschließlich deutsch ist, aber sich doch auf germanischem Boden entwickelt hat. Die im deutschen Sinne erfolgte Umbildung fremder Formen kommt dann im Verlaufe aller historischen Stilepochen vor, ebenso ein drittes wichtiges Element, die ursprüngliche Neubildung von Kunsttypen auf eigener Grundlage. Für die prähistorischen Kunstanfänge kommt besonders in Betracht, daß sie ein Gesamtbesitz der germanischen Völker sind, die nicht alle in den Grenzen des späteren Deutschen Reichs ihre Wohnsitze hatten. Außerdem steht die nordische Kunstphantasie, welche diese Werke hervorbrachte, im engsten Bezuge zu dem indogermanischen Kreise, als dessen entwickeltstes Glied das Pelasgertum in Griechenland gelten muß. Ebenso wie bei den pelasgisch-achäischen Stämmen haben bei den germanischen die prähistorischen Anfänge einen mächtigen und nachhaltigen Einfluß auf die Gestaltung ihrer ersten Monumentalkunst ausgeübt. In der eigentlich deutschen, nach Begründung des Deutschen Reichs sich entwickelnden Kunst finden wir dann das Ergebnis des Festhaltens an den angestammten altnordischen Formen in der bedeutenden Umbildung, welche die römisch-altchristlichen und byzantinischen Ueberlieferungen erleiden und welche zur Bildung des romanischen Stils führt, ausgedrückt. Alles in allem wäre es nicht die wichtigste Frage, welche der durchlebten Stilepochen die vorzugsweise deutsche gewesen sei, sondern es käme darauf an für alle ohne Unterschied, für die romanische wie für alle späteren, durch eine Prüfung der Denkmale und ihrer Einzelformen den Anteil festzustellen, welchen sie an der Schöpfung nationaler Eigenart genommen haben. Vieles von außen Uebertragene bleibt sozusagen in unserer Kunst ein Fremdwort, anderes gewinnt heimischen Charakter. Die Stilepochen mögen in dieser Hinsicht eine größere oder geringere Ausbeute liefern, ganz ohne Spur von Deutschheit ist keine. Sollen wir ein vorläufiges Urteil aussprechen, so müssen wir die Epochen

des romanischen, des spätgotischen und des nordischen Barockstils als solche bezeichnen, in denen das Deutschtum besonders herrlich hervortritt, während die unter französischem Einflusse stehenden Barockstilarten und die neugriechische Periode die stärkste Abkehr von nationaler Selbständigkeit darstellen.

Aus der in den folgenden Abschnitten durchzuführenden historischen Betrachtung der Stilepochen muß sich der allgemeine Begriff einer zwar nicht stetig fortwirkenden, aber doch unter allen Hindernissen wieder hervorbrechenden deutschen Schule ergeben, die am besten geeignet erscheint, unsere Zukunft vor einer kritiklosen Ausländerei zu bewahren, indem sie unter dem Wechsel der Stilformen das Verbindende aufzeigt und hiermit eine Annäherung der Stile — ohne Stilmengerei — herbeiführt. In der That fehlt uns seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die schulmäßige Tradition, und wir haben für diesen Mangel büßen müssen. Nur wegen der damaligen Isolierung mußten die deutschen Maler des römischen Kreises, die Overbeck und Genossen, in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts die für sie verlorene Freskomaltechnik wieder entdecken, während dieselbe in Tirol noch in glänzender Blüte stand. Aus derselben Ursache mußten unsere Maler in den vierziger Jahren erst wieder die Kenntnis des Kolorits durch Vermittlung der Belgier von den Franzosen entlehnen.

Indes hat sich, wie schon oben erwähnt, die große nationale Schule, so lange sie vorhanden war, von jeher in mehrere provinzielle Arten geteilt. Gerade in Deutschland ist immer nur wenig von Zentralisation zu spüren gewesen und die Schulen konnten sich in höchster Mannigfaltigkeit ausbilden. Die Unterschiede in der Kunst treten in eine gewisse Parallele mit den Sprachdialekten und behaupten wie diese ihre Wichtigkeit für den intimsten Ausdruck des Volkslebens. So wenig man wünschen kann, das Niederdeutsche, das Alemannische und andere Volksdialekte vom Hochdeutschen verdrängt zu sehen, so wenig kann man es für ersprießlich

halten, wenn eine etwa von der neuen Reichshauptstadt ausgehende Schule den Reichtum der bestehenden Kunstunterschiede aufzehren würde. Provinzialkunst und Provinzialpoesie sind die ewigen Verjüngungsborne des Volksgemüts. Wir folgen vielleicht noch allzusehr konventioneller Gewöhnung, wenn wir die schöpferischen Elemente vorzugsweise in den Residenzen, in den prunkvollen Bauten und modernen Kunstwerken suchen, welche für das Bedürfnis der Fürstenhöfe hergestellt sind, denn bei weitem merkwürdiger, allerdings auch schwerer zu entdecken sind bisweilen die bescheidenen Leistungen, welche in kleineren, vom Weltverkehr abgelegenen Orten entstanden sind. Mindestens tritt in diesen Werken die frische Originalität deutscher Erfindung öfter zu Tage, als in denen der glänzenden Hauptorte, welche meist auf die Heranziehung fremdländischer Künstler bedacht waren.

I.

Prähiſtoriſche dekorative Anfänge und vorromaniſche Monumentalkunſt.

Wir müſſen weit zurückgehen, um den Uranfängen germaniſcher Kunſt zu begegnen. Nicht alle Völker, die Spuren ihrer Kunſt diesſeit der Alpen, teilweiſe auf dem Boden des ſpäteren Deutſchlands hinterlaſſen haben, ſind hier ſeßhaft geblieben; ſchon durch die Völkerwanderungen der prähiſtoriſchen Zeiten ſind verſchiedene Schichten der Ureinwohner flözartig über einander geſchoben. Dennoch unterſcheiden wir in den Gräberfunden vom frühſten Altertum an einen durchgehenden Faden ſelbſtändig ſchaffenden nordiſchen Kunſtempfindens, der, lange vor dem Eindringen der Römerherrſchaft vorhanden, dieſe überdauert hat und in ſpäterer Zeit fortwirkt. Dieſer gemeinſame Zug der nordiſchen dekorativen Anfänge macht es faſt zur Gewißheit, daß die wechſelnden Bevölkerungen des mittleren und nördlichen Europas ſämtlich einer und derſelben großen Völkerfamilie, der ariſchen, angehört haben, deren urſprüngliche Heimat wir nicht kennen, die aber wahrſcheinlich weiter öſtlich in den Gegenden am Kaſpiſchen Meere geſucht werden muß.

Als die berühmten von Schliemann im Burgringe zu Mykenae aufgedeckten Steinkiſtengräber ihre überreichen, eine

hohe Stufe der Kunstentwickelung beweisenden Leichenbeigaben empfingen, war im mittleren Europa nichts entfernt Aehnliches vorhanden, indes waren diese Länder, ebensowohl wie der Peloponnes, von arischen Volksstämmen bewohnt, die zwar ihre Toten gleichfalls in Steinkistengräbern bestatteten, in Dolmen mit oder ohne Erdüberschüttung, aber dieselben nur mit verhältnismäßig ärmlichen Beigaben von Steinwaffen, roh verzierten Töpfen und einfachen Schmucksachen ausstatten konnten. In Mitteleuropa herrschte die Steinzeit; der gewaltig belebende, von den Urstätten einer höheren Kunstentwickelung in Chaldäa und Aegypten ausgehende, alle Länder des Mittelmeeres umspannende Einfluß war noch nicht bis hierher gedrungen. Die prähistorischen Schmuckformen der mitteleuropäischen Steinzeit, die geometrischen Linienspiele, das Hakenkreuz, das Mäanderschema, sowie die Form der Gesichtsurnen halten sich auch nicht einmal in den Grenzen des indogermanischen Stils, sie kommen bei den Völkern aller Weltteile ähnlich vor, selbst bei den Südseeinsulanern. Die Bewohner Mitteleuropas standen auf einer sehr niedrigen Kulturstufe, vermutlich waren damals sogar die schwarzen Stämme Innerafrikas, die wir heute noch zu den Wilden zählen, kunstreicher als sie. In ältester Zeit erfolgte nur eine allmähliche Vervollkommnung der einfachsten Geräte aus Stein, Knochen und Holz. Von den Holzschnitzereien, die wohl schon vorhanden waren, ist nichts erhalten, dagegen finden sich die aus freier Hand gefertigten Töpferarbeiten, an denen hauptsächlich die oben erwähnten Verzierungsformen vorkommen. — Die bekannte Einteilung der vorhistorischen Zeit in eine Stein-, Bronze- und Eisenperiode hat sich in Mitteleuropa durch die Funderergebnisse als unhaltbar erwiesen; allenfalls könnte der vermehrte Gebrauch des einen oder des anderen Stoffs auf eine derartige Einteilung der Epochen leiten oder die Erfindung des Schmelzens der Metalle könnte mindestens eine Scheidung in eine vormetallische und metallische Zeit rechtfertigen. —

Die Fundstätten der ältesten kunstgewerblichen Produkte sind in Süd- und Mitteldeutschland die Höhlen, in Norddeutschland, wo diese fehlen, die diluvialen Ablagerungen. Merkwürdig sind die Spuren einer schon in frühster Zeit hochentwickelten Verzierungslust, die zwar im höchsten Maße sich nicht auf deutschem Boden, sondern in den Knochenschnitzereien französischer und belgischer Höhlenfunde zeigt. — Die Pfahlbauten reichen zum Teil in die älteste Periode zurück, gehen aber in vielen Fällen bis in die Zeiten des vorherrschenden Metallgebrauchs vor.

Erst als die Phönizier durch ihre kühnen See- und Handelsfahrten nach den Ländern des Westens eine größere Anzahl kunstmäßig verarbeiteter Bronzegeräte verbreitet hatten, finden wir in Mitteleuropa ähnliche Kunstformen, wie sie uns früher in den Küstenländern Kleinasiens, auf den Inseln des Mittelmeeres und auf dem Festlande Griechenlands und Italiens begegneten, wenn auch weniger entwickelt, doch im wesentlichen demselben Formenkreise angehörend. Mit dem Beginn des vorwiegenden Gebrauchs der Metalle im Westen tritt endlich die wichtige Einwirkung des Orients auch auf diesen Teil Europas in Kraft, zunächst in leisen Zügen, dann allmählich zunehmend und endlich den Gang der Kunstentwickelung wesentlich bestimmend.

Die sogenannten neuen Völker Europas bleiben bis zur Annahme des Christentums mindestens in ihrem Kunstleben prähistorisch; sie verharren auf ihren eigentümlichen Kunstanfängen, ungeachtet der mehrfachen Beeinflussung durch die klassische Antike. Es ist nochmals hervorzuheben, daß das über ganz Mitteleuropa verbreitete Dekorationssystem sich nur durch den geringeren Grad der Entwickelung und durch das Fehlen einer gegliederten Monumentalkunst von dem Formenkreise der pelasgisch-achäischen Stämme unterscheidet; die zur Darstellung kommenden Motive sind fast dieselben und namentlich ist auch der Geist der sie beseelt ein übereinstimmender.

Immerhin ist der Parallelismus der ältesten Kunstanfänge der mittel- und nordeuropäischen Völker mit denen des Vorgriechentums, welcher sich hauptsächlich in der beziehungslosen Nachahmung der heimischen Naturvorbilder äußert, eine höchst bemerkenswerte Thatsache. — Das sogenannte Bronzezeitalter im mittleren Europa ist, abgesehen von der oben zu Gunsten etwaiger eigner Stammestraditionen gemachten Einschränkung, als Frucht des Einflusses anzusehen, der durch Phönizier, Etrusker und milesische am Schwarzen Meere angesiedelte Griechen, vermittelst Schiffahrt und Karawanenhandel ausgeübt wurde, und muß etwa von 1000 bis 600 v. Chr. gesetzt werden; im Norden dauerte dasselbe noch länger, bis zum Beginn der christlichen Zeitrechnung. Das Hauptsächlichste der vorkommenden dekorativen Formen sind Bilder von Vögeln und vierfüßigen Tieren — meist sind es nur Köpfe —, die rein ornamental gedacht und ohne jede symbolische Bedeutung sind. Außerdem erscheinen auf Schwertern und Dolchen die Spiralen und Buckelornamente, seltener menschliche Figuren, während die Pflanzenmotive ganz fehlen. Es soll nicht verschwiegen werden, daß namhafte Forscher die in dieser und überhaupt in der ganzen vorrömischen Periode diesseit der Alpen gefundenen Erzgeräte als Erzeugnisse einer fremden, südlichen Kultur, also als Importwaren betrachtet wissen wollen; indes ist dieser Schluß für die große Masse der Funde nicht berechtigt, denn die schon genannten Eigentümlichkeiten des Dekorationssystems derselben, das Fehlen der Pflanzenmotive und die häufige Verwendung eines der Ableitung nach unbestimmbaren Tierkopfes u. a., weisen auf das Vorhandensein einer eigenen nordischen Kunst hin. Noch stärker beweisend für diesen Umstand ist die in demselben Sinne sich später fortsetzende Entwickelung dieses Formenkreises, der dann sogar im stande ist, in romanischer Zeit eigentlich stilbildend zu wirken.

Die Funde aus der sogenannten älteren Eisenzeit Mitteleuropas, in besonderer Klarheit auf dem Gräberfelde in Hall-

stätt im österreichischen Salzkammergute hervortretend — wovon auch die ganze Periode den Namen trägt —, gehen zeitlich parallel mit den nicht mehr prähistorischen Bronzen aus den tiefsten Ausgrabungsschichten von Olympia und zeigen wie diese den ausgeprägten Charakter des geometrischen Stils. Die Bronzen der Hallstatt-Kultur unterscheiden sich in einigen Zügen von den griechischen, auch darin, daß sie noch kein festumgrenztes Volkstum bezeichnen, da beispielsweise die vor-etruriſchen Funde in den italienischen Brunnengräbern genau denselben Charakter aufweisen. Die Hallstatt-Periode ist jedenfalls vor das 6. Jahrhundert v. Chr. zu setzen. Die getriebenen figürlichen Darstellungen der Bronzegürtel: Pferde, Schwäne und menschliche Figuren, ebenso die gefundenen rundplastischen Gestalten von Rindern, Hirschen und menschlichen Halbfiguren, endlich die geometrische Ornamentik der Thongefäße und das Vorkommen von Glasschalen und Fibeln sind die gemeinsamen Züge, welche die Hallstatt-Funde mit den Olympia-Bronzen in Verbindung bringen. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht sind die der Hallstatt-Kultur angehörenden in Watsch und St. Margarethen in Krain, aber auch in Oberitalien gefundenen Bronzeeimer, welche sich durch in Zonen geordnete, mittels Treibens hergestellte Figurenfriese auszeichnen. Hier ist der orientalische Einfluß in der streifenförmigen Anordnung, sowie in dem Vorkommen asiatischer Fabelwesen unverkennbar, während sich daneben in der Darstellung festlicher Aufzüge, Trinkgelage und gymnastischer Spiele ein frischer Naturalismus zeigt. Die arische Herkunft wird noch mehr durch das Fehlen aller Dämonen-, Heroen- und Göttergestalten bestätigt. Ueberdies sind die in Relief dargestellten Helm- und Kappenformen an denselben Fundorten in wirklichen Resten entdeckt, so daß an einer Nachahmung heimischer Naturvorbilder nicht zu zweifeln ist. Die vorkommenden Pflanzenelemente sind wieder asiatischer Herkunft; es zeigen sich an Palmetten, Lotos und Iris erinnernde Blatt- und Blütenformen. In der Auffassung

der orientalischen geflügelten Tiergestalten begegnet man bereits einem Zuge, der in den Bestiarien des nordischen Mittelalters wiederkehrt; es sind nämlich alle diese Tiere nicht als Symbole, sondern als Lebewesen gedacht, der Flügellöwe als Fleischfresser, indem ihm ein menschlicher oder tierischer Schenkel in den Rachen gesteckt ist, andere Tiere als Pflanzenfresser mit Ranken und Zweigen im Maul. Diese Art der Darstellung kommt in Asien und auch in Griechenland nicht vor und ist eine besondere Erfindung der alpinen und altitalischen Kunst. Die Hallstatt-Kultur hat sich über ganz Mitteleuropa ausgebreitet. Die auffallende Uebereinstimmung der Hallstatt-Funde mit anderen, in Italien gemachten, hat die Meinung hervorgerufen, als ob wir es in dieser Periode diesseit der Alpen nur mit Erzeugnissen etruskischen Kunstfleißes zu thun hätten; aber abgesehen davon, daß wir die Herkunft und die Zeit des Auftretens der Etrusker in Italien durchaus noch nicht sicher kennen, so dürfte doch die Annahme begründeter sein, daß sowohl die Hallstatt-Kultur als die parallele altitalische einer voretruskischen Bevölkerungsschicht angehören, demselben Volke, dem in Italien die Terramare und die Brunnengräber angehören. Die heimische Entstehung der alpinen kunstgewerblichen Produkte scheint aber schon durch die Uebereinstimmung der wirklichen Reste alter höchst eigentümlicher Helmkappen mit den Abbildungen derselben auf den Bronzeeimern gesichert zu sein. Uebrigens werden mit den Produkten der Hallstatt-Periode zugleich, über ganz Deutschland zerstreut eine Anzahl unbezweifelt etruskischer Arbeiten gefunden, die aber einen von jenen scharf unterschiedenen Charakter zeigen. Zweifelhafter ist es, ob die Hallstatt-Kultur den Germanen oder den Kelten zugeschrieben werden muß. Die nordischen blondhaarigen Kelten beherrschten einmal in vorrömischer Zeit ganz Deutschland, mit Ausnahme Rhätiens, und auch von den durch Vermischung mit südlichen Völkern brünett gewordenen Kelten finden sich Einsprengsel in Deutschland, zumeist den größeren Flußläufen

folgend, wie beispielsweise an der Weser. Jedenfalls gelten die sogenannten Regenbogenschüsseln, kleine runde schüsselförmige Goldstückchen mit Stempeln, die sich gewöhnlich in größerer Zahl vereinigt finden, als keltische Münzen und können zugleich als Beweis für die Kunstfertigkeit dieses Volkes angeführt werden.

Die jüngere Eisenzeit, nach einem Fundorte in der Schweiz als La Tène-Periode bezeichnet, die letzten beiden Jahrhunderte vor Chr. umfassend, scheint von den Galliern ausgegangen zu sein, greift aber ebenfalls auf nordisches und deutsches Gebiet über. Die Ornamentik besteht in geschlängelten Linien, unter

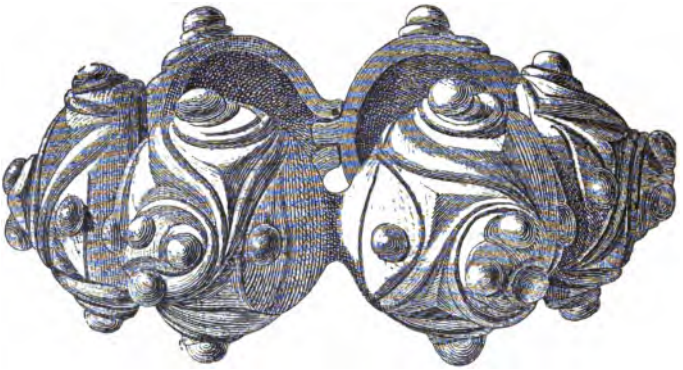

Fig. 1. Armring aus Bayern. (Nach Lindenschmit.)

denen das Dreieck mit eingebogenen Seiten, das Triquetrum, und die Spirale vorherrschen (Figur 1). Die Behandlung erinnert anderseits bereits vielfach an das spätere irisch-angelsächsische Bandornament, welches in der karolingischen und in der frühromanischen Periode einen so wichtigen Einfluß auf die deutsche Kunst ausüben sollte. — Ebenfalls in die vorrömischen Jahrhunderte gehören die meisten der alten Völkerburgen oder Ringwälle, denen wir im Rhein- und Donaugebiet so zahlreich begegnen. Sie umziehen die Kuppen der Berge oft in zweifacher und dreifacher Linie; sie bilden an den Flußläufen künstlich aufgeworfene, durch Wassergräben

gesicherte Hügel und sind als die wahren Vorläufer des späteren deutschen Burgenbaues zu betrachten (Figur 2).

Die von den römischen Eroberern auf deutschem Boden eingeführte Monumentalkunst nahm das ganze linke Rheinufer und auf dem rechten Ufer das sogenannte Zehntland ein, welches letztere durch Kastell- und Wallbauten von dem übrigen

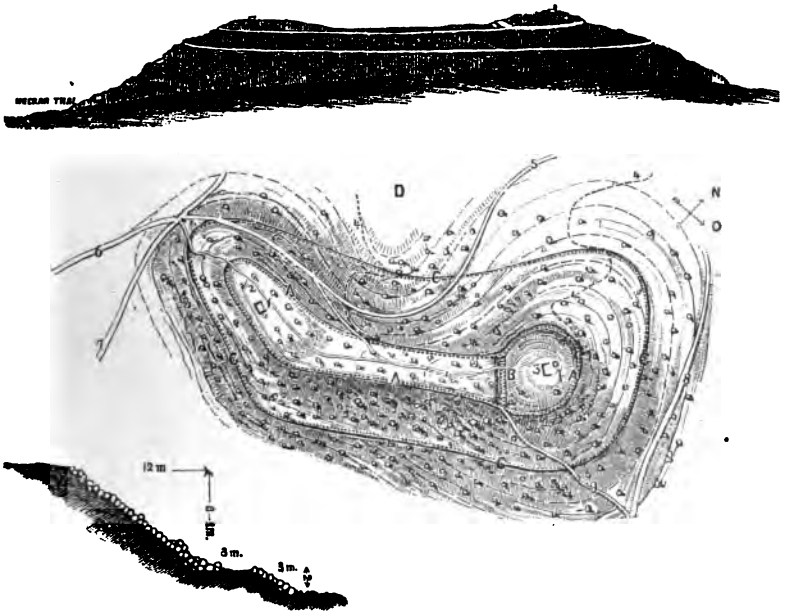

Fig. 2. Ringwall auf dem Heiligenberge bei Heidelberg.
(Nach Näher, „Die deutsche Burg".)

Deutschland abgeschlossen war. Den Glanzpunkt römischen Monumentalbaues in Deutschland bildete Trier. Zugleich entstand im inneren Deutschland und sogar in Skandinavien ein germanisch-römischer Ornamentstil, gewissermaßen eine prähistorische, vorromanische Kunst. Es zeigten sich Schmuckformen, welche ihre Herleitung aus einer gegliederten Monumentalkunst zu erkennen gaben, indem ihre Bestandteile,

parallele Linien, Kreise, Halbkreise und Perllinien, zonenartig geordnet waren. Daneben kommen allerdings die altgermanischen Elemente, das eingebogene Dreieck, die Verbindungen von Dreiecken mit Kreisen, die Zickzacks und Reihen S-förmiger Verzierungen, außerdem ein kleines altnordisches Blattmotiv zur Verwendung. Die Dreiecke in Verbindung mit Spiralen finden wir später im Friese des Grabmals Theoderichs in Ravenna wieder. — Es erscheinen zugleich die römischen Tierfiguren, Hippokampen, Kentauren, Seeböcke und Raubvögel, wieder in Zonen geordnet, aber immer in Verbindung mit Tierbildern, welche als nordische Neuschöpfungen anzusehen sind. Es sind dies mit Augen und Ohren, oft auch mit einem Schnabel versehene Tierköpfe, in sehr freier Naturnachahmung ähnlich den vorrömischen, besonders ein von der Seite gesehener Vogelkopf mit stark gekrümmtem Schnabel und zwei Köpfe vierfüßiger Tiere, welche von oben gesehen sind. Die ornamentalen Anfänge, die sich in der Völkerwanderungszeit weiter entwickeln und sich in Verbindung mit dem ebenso eigentümlichen Bandgeflecht setzen, könnte man wohl bereits mit einigem Recht als „urgermanisch" bezeichnen; sie sind um so wichtiger, als sie einem Volke angehören, das sich in den nächsten Jahrhunderten zum Herrn von halb Europa aufwerfen und seine eigenen Stilformen weit über den alten klassischen Boden ausbreiten sollte. Wie also nochmals hervorgehoben werden mag, gehört das urgermanische Kunstelement ganz in den Kreis des arischen geometrischen Stils und hat ebenso wie die vorgriechischen Anfänge, ungeachtet der orientalischen Einflüsse, einen angestammten Formenkreis bewahrt. Die römischen Kastell- und Wallanlagen übten keinen Einfluß auf die spätere Entwicklung des deutschen Burgenbaues; dieser nahm seinen ganz national selbständigen Weg. Es scheint sogar, als ob nur selten der Platz eines Kastells für die Anlage einer Burg benutzt worden sei — natürlich mit Ausnahme der in römischen Städten errichteten. Ebensowenig ist

das deutsche Wohnhaus als eine Ableitung von der römischen Villa zu betrachten, sondern fußt auf dem angestammten nordischen Holzbau. Die Deutschen führten weder die Gesamtanlage des römischen Hauses, das in zahlreichen Beispielen vorhanden war, bei sich ein, noch fertigten sie Mosaikfußböden oder bedeckten die Wände mit poliertem Stuckputz. Einige Einflüsse des römisch-deutschen Gewölbebaues auf den Kirchenbau sind sicher nachzuweisen, doch überwog auch in diesem Falle die Nachahmung der altchristlichen weströmischen Typen. — Wichtiger wurde die von den Römern eingeführte Technik für das deutsche Kunstgewerbe, wie sich dies aus den alamannischen und fränkischen Grabfunden der Völkerwanderungszeit zur Genüge ergiebt; es hat unzweifelhaft eine fortlaufende Uebertragung römischer kunstgewerblicher Technik stattgefunden.

Die große Völkerwanderung der gotischen und germanischen Stämme stürzte das Römische Reich und drängte ein zeitlang sogar in ihren Ursprungsländern die klassische Kunst zurück, bis diese erst ganz allmählich, getragen vom neuen Geiste des Christentums, wieder in ihre alten Rechte eintrat, jedoch in einer gegen früher gänzlich veränderten Gestalt. — Bei den Sachsen, Franken, Alamannen, Burgunden, Langobarden und anderen deutschen Stämmen findet sich in der Völkerwanderungszeit eine eigentümliche Weiterbildung der alten nationalen Ornamentik, welche sich durch üppige Anwendung der Tiermotive auszeichnet. Die auf Schmuckgegenständen und Geräten, besonders auf Gürtelschnallen und Gewandnadeln angebrachte Ornamentik ist der Antike fremd; ihr eigener Charakter ist ein phantastischer Reichtum, der wesentlich aus der Uebertragung der Motive der alten germanischen Holzschnitzerei, auch des Kerbschnitts, wie er sich auf den sogenannten Totenschuhen erhalten hat, zu erklären ist. Mit ihren Netzwerken, Zickzacks, Rauten, Gitter- und Flechtwerken aus Bändern, abwechselnd mit phantastischen Tierhäuptern und Tierbildern, erscheint sie als Grundlage der verschiedensten Ornamentgestaltungen, wie

sie in den Bildern der Handschriften und namentlich in den Skulpturen der deutschen Baudenkmale des 11. und 12. Jahrhunderts kräftig hervortreten. Für die Entwickelung des germanischen Kunstgeschmacks macht die Periode der Römerherrschaft keinen eigentlichen Abschnitt. Es erscheinen wieder die bekannten Tierköpfe, am häufigsten der von oben gesehene, dem Pferdekopfe ähnliche, dann die Vögelköpfe, ein größerer mit stark gekrümmtem Schnabel, ein anderer kleinerer kreisrunder Kopf, ebenfalls mit krummem Schnabel; aber es kommen auch vollständige Tiergestalten vor, ein Vogel und schlangenartige Körper, die öfters in Bandgeschlinge übergehen. Aus der Gewohnheit, diese Tierbilder nicht plastisch, sondern durch lineare Zeichnung herzustellen, ergiebt sich eine Trennung der Gliedmaßen, die an kalligraphische Schnörkel erinnert. Bisweilen kommt das Bandgeflecht in ähnlicher Behandlung ganz für sich vor; außerdem finden sich mehrere römische Tiermotive in roher, germanisierter Umbildung. Die weitestgehende Auflösung der Gestalten zeigt sich an den Goldbrakteaten, auf denen Reiter ohne Arme und Beine, Menschenköpfe ohne Untergesicht und außerdem Mischgestalten vorkommen. Man sieht ein Pferd mit Hörnern, ein solches mit Bocksbart, einen Vogel mit Pferdekopf und dergleichen. Die germanische Tierornamentik, ganz rein phantastisch und immer ohne supernaturalistische Bezüge auftretend, ist noch allen Stämmen gemeinsam und könnte auf eine geringere Stufe des Kunstvermögens schließen lassen, wegen des Fehlens jedes Versuches zur Darstellung des Göttlichen und Dämonischen, wenn man diesen Mangel nicht aus der allgemein arischen Weise erklären will. Indes fehlen auch bildliche Wiedergaben der Stammes- und Familiensagen, denn die vereinzelt vorhandenen Anläufe dieser Art gehören in die späteren christlichen Jahrhunderte. Eine kunstgewerbliche Leistung der germanischen Stämme, die vermutlich doch wohl vom klassischem Boden herstammt, ist das sogenannte „Email der Barbaren“. Für diese Technik

bildet der Grubenschmelz, der durch das Ausfüllen von in Kupferplatten eingegrabenen Vertiefungen mit farbigen Glasflüssen besteht, die Regel, während im Osten die Schmelzmalerei von jeher auf Gold in aufgelöteten Drahtzellen ausgeführt worden ist. Allerdings erinnert der Stil der nordeuropäischen emaillierten Schmuckſachen nur sehr entfernt an die ost- und weströmischen Arbeiten. Am Mittelrhein sind besonders Scheibenfibeln dieser Art mit verschieden gefärbten Glasflüssen gefunden worden. Die Gewandnadeln, als die besonders charakteristischen Schmuckgeräte, zeigen ganz verschiedene Arten der Ornamentierung: Erstens phantastische Tiere mit Filigran-

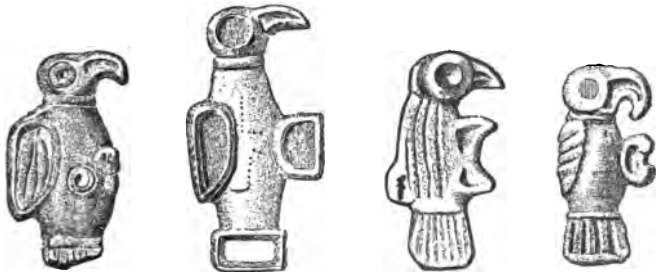

Fig. 3. Gewandnadeln in Form von Vögeln aus fränkischen und alamannischen Gräbern. (Nach Lindenschmit.)

zügen und Teilung der Fläche in Zickzacks mittels aufgelöteter Goldbleche; zweitens sternförmige und scheibenförmige Bildungen mit aus Strahlen und Kreisbögen zusammengesetztem Ornament, aufgesetzten Goldfäden, Filigran und Glasflüssen, ohne jede Zuthat von Tierornamentik; drittens kerbschnittartige, aus der Holzskulptur hergeleitete Verzierungen mit Vogel- und anderen Tierköpfen, an denen der Einfluß klassisch-antiker Formen ganz fehlt oder nur in schwachen Anklängen vorhanden ist; viertens das reine Bandgeschlinge, das den nordischen Holzschnitzstil, aber nicht den kerbschnittartigen Charakter zeigt. — Technisch genommen sind die häufig vorkommenden Niellos aus Schwefelsilber und die Tauschierarbeiten mit Edelmetallen

Fig. 4. Scheibenförmige Gewandnadeln aus fränkischen und alamannischen Gräbern.
(Nach Lindenschmit.)

auf Eisen beachtenswert, welche ebenso wie der Besatz mit Edelsteinen auf römischen Einfluß zurückzuführen sind. Die beigegebenen Figuren 3, 4 und 5 zeigen Beispiele von Gewandnadeln aus alamannischen und fränkischen Gräbern: Figur 3 S. 51 sind Gewandnadeln in Form von Vogelköpfen, Figur 4 solche in Scheibenform durch Filigran und farbige Steine verziert, noch in einigem Zusammenhange mit der Antike, endlich zeigt Figur 5 das Vorherrschen des Bandornaments und der als Endigung benutzten verschnörkelten Tierköpfe.

Neben den aus den Grabfunden stammenden kunstgewerblichen Arbeiten sollen nach schriftlichen Nachrichten bei den Germanen auch größere Werke der Plastik in Edelmetall vorhanden gewesen sein. Es gab silberne Bilder des Freyr, welche man auf Wagen führte, und es wird von einer Bild-

Fig. 5. Spangenförmige Gewandnadeln aus fränkisch-alamannischen Gräbern.
(Nach Lindenschmit.)

säule des Thorgerth erzählt mit einem silbernen Ring am Arme. Im Tempel zu Möre in Norwegen saß Thor auf einem zierlichen Wagen, reich mit Gold und Silber geschmückt. Auch goldene Odhinsbilder werden erwähnt. Der heilige Columban und sein Gefährte der heilige Gallus fanden am Bodensee eherne und vergoldete Götzenbilder. Die Irmensäulen Deutschlands waren jedoch nur mit Schwertern geschmückte Pfähle. Bei Holzgerlingen in Schwaben ist ein überlebensgroßes männliches Götzenbild aus Sandstein gefunden worden, mit Doppelkopf, in der technischen Behandlung an die antiken Xoana erinnernd.

Auf dem Gebiete der Dichtkunst ist uns in den Eddaliedern ein echtes großartiges Denkmal altgermanischer Götterlehre und Heldensage erhalten; dieselben müssen hier wegen ihrer bis heute noch nicht ganz abgeschlossenen Einwirkungen auf die Kunst erwähnt werden. Die Edda ist zwar in christlichen Jahrhunderten im fernen Island aufgezeichnet und ihre Götterlehre zeigt, etwas abweichend von der deutschen, die landschaftliche Färbung des hohen Nordens; die Vorstellung von einem den Göttern feindlichen Riesengeschlechte ist von dem Gedanken an die Gletscher und das Eismeer durchdrungen, und die Sage von den feurigen Söhnen Muspels mag den isländischen Vulkanen ihre Ausbildung verdanken. Dagegen hat die Heldensage das Andenken an ihren rheinländischen Ursprung treuer bewahrt. Die Sigurd- und Brynhildenlieder nennen den Rhein, den Schwarzwald, das südliche Sachsen, das Ostreich Atlis als Orte der Handlung, allerdings ohne jeden sicheren geographischen Bezug, der in der Erinnerung erloschen scheint. So gelangt Brynhilde vom Sitze Atlis sofort an das westliche Meer und wird von den Wellen nach Dänemark getragen. Die Eddalieder sind durch ihre machtvolle, alles schmückende Beiwerk verschmähende Einfachheit von hohem poetischen Wert. Die Göttersage berichtet über die Weltschöpfung und die Herkunft der Götter, aber sie verkündet zugleich die allgemeine Vernichtung, aus der sich erst wieder

ein verjüngtes Göttergeschlecht und eine reinere Welt erheben soll. Götter, Riesen und Zwerge erscheinen als Verkörperungen der Naturmächte, die dem Menschen hilfreich oder schädlich sind. Gleich den indischen Veden legen die Eddasagen menschliches Empfinden in die ganze unbeseelte Natur und lassen diese handelnd in das Leben eingreifen; es ist dies ihr Vorzug, aber zugleich ihre Schwäche. Im Denken und Handeln und noch mehr durch ihre Sterblichkeit werden die nordischen Götter dem Menschen näher gerückt als ehemals die griechischen. Die Asen zeigen keine sittliche Erhabenheit, sie brechen Eide und trügen, sie pflegen in ihrer eigenen Mitte das Böse und verfallen damit dem Untergange. Die Gier nach dem Golde spielt eine große Rolle; aus dieser Leidenschaft wird die Verderbnis der Götter und der Mord der Heldengeschlechter hergeleitet. Der bildenden Kunst ist der Geist der Edda nicht besonders günstig; es fehlt ihren Göttergestalten die plastische Bestimmtheit des Griechentums, vielmehr äußert sich in allen dichterischen Beschreibungen eine ungezügelte Phantastik: Odhin ist einäugig, sein Roß hat sechs Beine, dem Thor steckt ein Schleifstein im Kopfe, Tyr ist einhändig, die Schlange Jörmungandr umspannt die ganze Erde, ebenso sind die Riesen mit ungeheuren Körperverhältnissen begabt. Wenn etwas von den oben erwähnten Götterbildern erhalten wäre, so könnten diese einen wertvollen Aufschluß geben über die Art, wie die altnordischen Künstler die Schwierigkeit in der Auffassung der Gestalten besiegten, aber dies ist leider nicht der Fall. Auch die Schilderungen der Göttersäle Asgards, zu denen die Regenbogenbrücke hinaufführt, beschränken sich in der Edda auf einige phantastische Angaben, die eine Aehnlichkeit mit den Herrscherhallen der Erde kaum aufkommen lassen. Von den letzteren erfahren wir freilich ebensowenig bestimmtes. Das Wölunderlied, die deutsche Sage von Wieland dem Schmied, giebt nur ganz allgemein von Waffen und Goldschmuck Kunde. Im zweiten Gudrunenlied ist einmal von

Geweben die Rede, auf welchen Kampfszenen, deutsche Säle und dänische Schwäne in Stickerei nachgebildet werden, dann wird ein Trinkhorn erwähnt mit dem eingeritzten Bilde des Lindwurms. — Ein Steindenkmal beim Schlosse Sundbyholm am Mälarsee in Schweden, vermutlich erst aus christlicher Zeit stammend, enthält bildliche Darstellungen aus der Sigurdsage, steht aber ganz vereinzelt in dieser Art. Eine Wiederbelebung der Gestalten aus der Edda ist in der modernen Skulptur einigemal versucht, vorerst ohne großen Erfolg zu erzielen, denn einmal kann der großartige Gedankeninhalt der nordischen Sage nicht für den Mangel an plastisch klaren Bildungen entschädigen, dann ist das Verständnis für diese Stoffe, die für uns erst wieder durch eine Uebersetzung vermittelt werden müssen, noch kaum in weitere Kreise gedrungen. Um die allgemeine Teilnahme des Volks vorzubereiten, muß die Dichtung vorangehen und erst nach ihr kann die bildende Kunst hoffen, durch Darstellung der bekannten Gestalten zu wirken. Richard Wagner hat in seinen Musikdramen einen glücklichen Griff in die deutschen Sagenkreise gethan, indem er über den Inhalt des Nibelungenliedes hinaus auf die grundlegenden Eddalieder zurückgegriffen hat. Der deutsche Kaiser, Wilhelm II., hat in neuster Zeit in seinem Sange an Aegir die altnordischen Geister heraufbeschworen. Es ist möglich, daß sich aus diesen und ähnlichen Bestrebungen eine neue Volkstümlichkeit für die urgermanischen Ideenkreise und aus dieser heraus eine sichere Grundlage für ihre Einführung in die moderne bildende Kunst ergiebt.

Ueber die Einrichtung des altnordischen Holzhauses belehren uns die Hausurnen und die sogenannten Hünengräber als Nachahmungen der Wohnungen für die Lebenden, dann die noch vorhandenen, obgleich einer weit jüngeren Epoche angehörenden Holzhäuser, insofern dieselben einen Rückschluß auf den ihnen zu Grunde liegenden Urtypus zulassen, endlich verdanken wir einige Auskunft den schriftlichen Nachrichten.

Nach allen diesen Quellen scheint es, als ob die Gasthalle des Häuptlings von dem eigentlichen Wohnhause unterschieden werden müsse. Die Hausurnen sind in Mitteldeutschland, meist in der Gegend von Aschersleben, gefunden und dienten zur Aufnahme der Leichenbrandreste (Fig. 6 S. 58). Einige Urnen sind rund und zeigen die Andeutung einer Thür, niemals die von Fenstern, andere geben die Nachbildung eines viereckigen mit einem Zeltdach eingedeckten Hauses wieder, welches etwa doppelt so lang als breit ist. Ob die Urnen keltischen oder germanischen Ursprungs sind, kommt in dieser frühen, vor der Völkerwanderung liegenden Zeit nicht in Betracht, da es sich noch um gemeinsame urarische Ueberlieferungen handelt. Aus dieser arischen Gemeinsamkeit erklärt sich auch eine gewisse Uebereinstimmung der nordischen mit den altitalischen Hüttenurnen. Uebrigens kann die Gestalt des einfachen Hauses bei den einzelnen Völkern vollständig selbständig erfunden sein und dennoch übereinstimmen, ebenso wie die Form und Dekoration der ältesten Geräte in allen Erdteilen eine übereinstimmende ist. Die altnordischen Familiengräber, die Hünenbetten, sind unzweifelhaft das Abbild der Wohnungen, denn die entsprechenden Häuser sind noch heute nachzuweisen und in Gebrauch. Das skandinavische Hünengrab bildet eine lange Steinkammer, die von einer Längsseite den Eingang hat, während das meist in Westfalen aufgefundene Grab den Vorraum mit dem Zugang in der Regel an der Schmalseite des langen Rechtecks zeigt. Wieder kann es nach dem oben Gesagten gleichgültig sein, ob man den westfälischen Hünengräbern einen germanischen oder keltischen Ursprung zuweist, da sich erst bedeutend später die Unterschiede der nordischen Wohnhausanlagen herausbilden. — Das norwegische Bauernhaus in der noch vorhandenen einfachsten Gestalt besteht aus einem nahezu quadratischen Raum, vor dessen Giebelseite sich eine Vorhalle hinzieht. Der innere Raum ist vom Fußboden bis zum Dachfirst offen und in der Mitte des Raums befindet

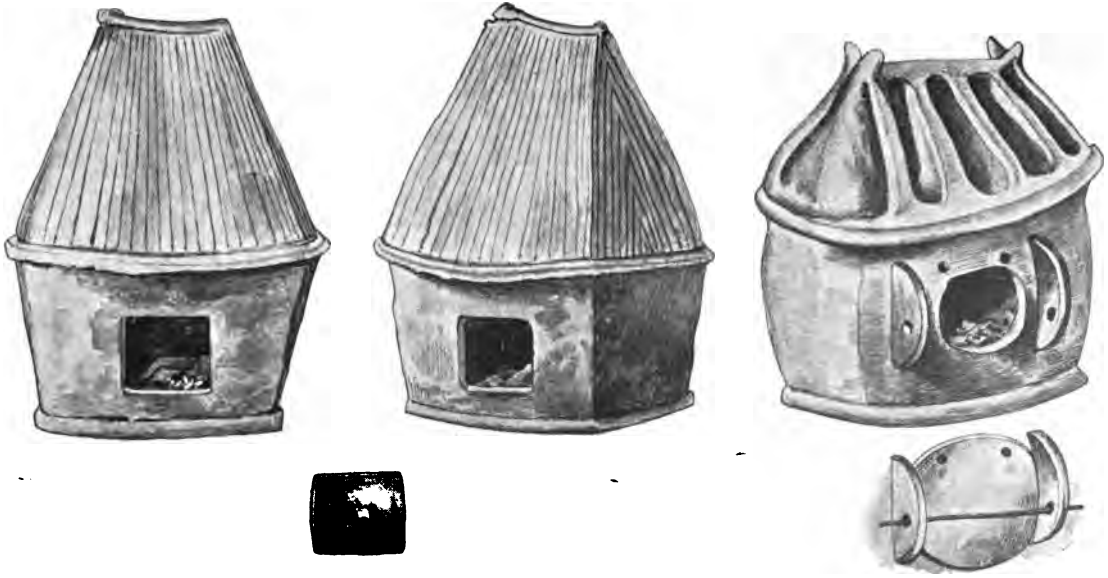

Fig. 6. Hausurnen. (Originalzeichnung nach den Mustern im Berliner Museum.)

sich die flache Feuerstätte, über der ein Kessel hängt; und der Rauch zieht durch eine verschließbare Dachöffnung ab, welche zugleich, außer der Thür, die einzige Lichtöffnung bildet. Bei etwas erweiterter Anlage liegt die Vorhalle vor der Langseite und ist in drei Abteilungen geteilt, welche mit Brettern umkleidet sind; überdem wird neben dem Hauptraum eine Kammer angelegt. An einer Ecke erhält das Haus einen Aufsatz, in dem sich die sogenannte Ramlofftstube befindet, zu der von außen eine Treppe in der mit Brettern bekleideten Galerie emporführt (Figur 7 S. 60). Der Hausrat der Herdstube besteht aus Langbänken an den Wänden, in deren Mitte sich der Hochsitz befindet. Hinter den Bänken sind in der Regel die Schlafverschläge angebracht. Außer dem Wohnhause enthält das umfriedigte Gehöft noch eine beträchtliche Anzahl isoliert liegender Baulichkeiten für wirtschaftliche Zwecke, wie Ställe, Scheunen und Schuppen. Das Gehöft des Jarls oder des Königs mußte vor allem noch den Saal zum Empfang und zur Beherbergung der Gäste aufnehmen. Der Saal oder die Halle war in der Regel ein oblonges Gebäude von einiger Größe, mit einem Vorraum an der östlichen Giebelseite, der in der Mitte geteilt war. Der Hauptraum der Halle war wieder vom Fußboden bis zum Dache offen; in der Mitte brannten die Langfeuer, deren Rauch durch Dachöffnungen hinauszog, die in der Regel als Lichtöffnungen dienten; Fenster waren nicht vorhanden. Es lassen sich zwei Arten der nordischen Halle unterscheiden. Bei der ersten standen die Bänke an beiden Langseiten, und meist in der Mitte der nördlichen Bank befand sich der geräumige Hochsitz des Hausherrn mit den heiligen Hochsitzsäulen. Gegenüber, in der Mitte der südlichen Bank, war dann ein zweiter Hochsitz für den vornehmsten Gast angeordnet. Bei der zweiten, vermutlich jüngeren Form der Halle stand eine Querbank an der rückwärts belegenen Schmalseite, und in der Mitte derselben lag der Hochsitz des Königs. Mit dieser Anordnung beginnen die Langfeuer in

der Mitte der Halle zu verschwinden und an ihre Stelle treten gemauerte Oefen. Es ist denkbar, daß bei der ersten Hallenform die Anlage von Schlafverschlägen an den Längswänden

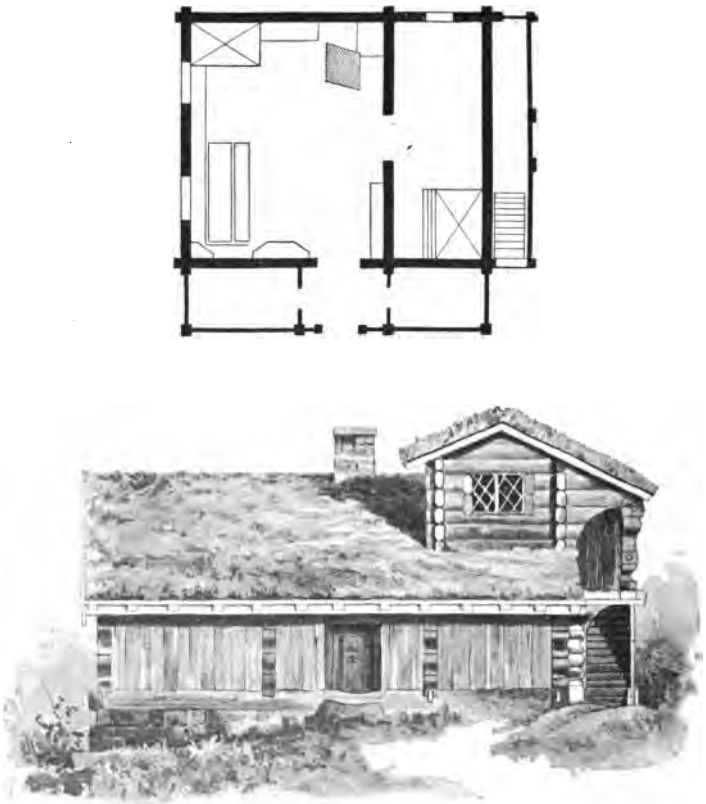

Fig. 7. Norwegisches Haus. (Nach Henning, „Das deutsche Haus".)

üblich war, bei der zweiten Hallenart werden dieselben nicht erwähnt, und die Gäste schliefen vermutlich in den oberen Ramlofftstuben oder es war ein besonderes Schlafhaus vorhanden. Die Querbank der zweiten Hallenform wurde in der

Regel von den Frauen benutzt. — Die Häuser waren ganz aus Holz als Reiswerk oder als Blockbau hergestellt; zwei Konstruktionsarten, die vielleicht gleichzeitig entstanden sind und deren Anwendung von lokalen Bedingungen abhängen mochte. Das Reiswerk besteht aus horizontalen Rahmen und aufrechten Stielen; die Wandfelder werden durch Flechtwerk oder durch Bohlen ausgefüllt. Der Blockbau wird aus wagrecht übereinandergelegten Balken gefügt, die in der Regel beiderseits eine Brettverkleidung erhalten. Das Dach war mit Schindeln und Rohr gedeckt. Das Haus wird einfach auf den Erdboden gestellt oder durch einen rohen Pfeilerbau vom Boden abgehoben. Den schriftlichen Nachrichten zufolge soll es den Hallen und Wohnhäusern nicht an Schmuck gefehlt haben: Die Hochsitzsäulen und die Thürpfosten waren mit Schnitzereien in der oben geschilderten Tier- und Bandgeflecht-Ornamentik bedeckt; die Wände muß man sich im Innern mit Teppichen umhangen, auch wohl mit in Holz geschnittenen Flachreliefs verziert denken. Ein Skaldenlied preist die Reliefs in einem norwegischen Hause, welche Baldurs Tod und Thors Kampf mit der Midgardschlange darstellen. Für unsere, auf die Feststellung der deutschen Kunstbesonderheit gerichteten Absicht ist es besonders wichtig, daß das norwegische Haus am nächsten mit dem vielleicht ältesten ostdeutschen Wohnhaustypus verwandt ist, und zugleich die meisten Bezüge zu den urarischen Formen anderer Länder, besonders zu dem griechischen Anaktenhause, wie es uns Homer schildert, bewahrt hat. — Der nordische Tempel war sicher das Abbild der Königshalle; nur stand das Götterbild an Stelle des Hochsitzes und vor dem Bilde brannte das heilige Herdfeuer auf eisernem Gestelle.

Das wichtigste Ergebnis aus dem noch allen germanischen Stämmen unterschiedslos zukommenden Formenkreise der heidnischen Vorzeit ist die verbleibende tiefe Einwirkung auf die Kunst des christlich-germanischen Mittelalters. Aehnlich wie

die uralten Begebenheiten der Eddasage später wieder dem deutschen Mittelalter in neuer Bearbeitung zugeführt werden, so nährt sich auch die fränkisch-merowingische Kunst, welche sich an die der Völkerwanderungszeit unmittelbar anschließt und für diese Periode zugleich die deutsche ist, von den alten Formen, wenn sie auch die vormalige Herbigkeit mit beginnender höfischer und ritterlicher Sitte verbrämt. Die mittelalterlich-germanische Kunst schöpft im Beharren auf dem Angestammten die Kraft, um die andringende Monumentalkunst West- und Ostroms in eigener Weise umzugestalten, und endlich aus der Mischung des Eigenen und Fremden einen nationalen Stil hervorzubringen. Selbstverständlich mußte die Widerstandskraft gegen das Fremde mit der Befestigung der Volkseinheit zunehmen. Anfangs entstehen gewissermaßen Probestücke, die noch ganz fremdartig sind oder eine rohe Mischung der verschiedenen Elemente zeigen, ähnlich wie sich das später bei dem Eindringen der italienischen Renaissance ergiebt; erst allmählich bildet sich eine harmonische Verschmelzung des Widerstrebenden. Ganz außerhalb der stilistischen Entwicklung scheint die Bildung gewisser Bautypen für Profanzwecke zu stehen. Während die Kunstformen des frühen Mittelalters sich an den kirchlichen Gebäuden herausbilden, nimmt der Burgen- und Wohnhausbau seinen eigenen Weg und bewahrt noch lange, von allen Stilwandlungen unberührt, den ursprünglichen Charakter. So ist im altdeutschen Bauernhause noch eine Erinnerung an den altnordischen, auf ganz allgemein arischer Grundlage erwachsenen, oben geschilderten Holzbau erhalten, welcher deshalb eine gewisse Uebereinstimmung mit den Abbildern des altitalischen Wohnhauses, den Hüttenurnen, und sogar den Innenräumen der etruskischen Gräber erkennen läßt. Die Abstammung der Etrusker ist unsicher, aber jedenfalls enthält ihr Wohnhaus arische Grundzüge und steht im graden Gegensatz zu den Anlagen des Orients. Bei den Etruskern giebt es keine getrennte Männer- und Frauen-

wohnung, keinen Diwan und Harem, sondern das Atrium, der Hauptraum des Hauses, dient der ganzen Familie, mit Einschluß des Gesindes, zum Wohnraum, enthält in der Mitte den Herd und hat darüber die Oeffnung im Dache, welche als Rauchabzug und zugleich als Lichtöffnung benutzt wird. Ringsum lagen die Schlaf- und Wirtschaftsräume, und der ganze Bau war unter einem mit Rohr gedeckten Giebeldache vereinigt. Das Atrium öffnete sich nach außen mit einem großen Thor auf einer Giebelseite. Weiter als bis auf das gemeinsame Hervortreten einer urarischen Stammestradition läßt sich indes die Aehnlichkeit des etruskischen und des deutschen Wohnhauses nicht verfolgen, vielmehr ist das deutsche Bauernhaus eine der hervorragendsten selbständigen Leistungen auf dem Gebiete der deutschen Architektur. — Das Stadthaus der historischen Zeiten ist von dem Bauernhause abgeleitet oder geht später auf fremde städtische Vorbilder zurück. — Auf dem Gebiete des ländlichen Wohnhausbaues bilden sich in frühster Zeit sofort verschiedene den Volksstämmen eigentümliche Typen, von denen die fränkisch-oberdeutsche Art, sowie die sächsisch-niederdeutsche die verbreitetsten sind. Obgleich nun nicht zu bezweifeln ist, daß diese Typen in ihren einfachsten Formen weit in die prähistorischen Zeiten zurückgreifen, so finden wir die Stämme doch erst seit der karolingischen Periode in festen Wohnsitzen. Es wird deshalb richtiger sein, die Schilderung der Wohnhaustypen, die doch nur nach erhaltenen, noch viel späteren Beispielen erfolgen kann, mit der Darstellung der Kunst in der genannten Periode zu verbinden, aus der mindestens bestimmte Nachrichten und sogar Pläne dieser Anlagen auf uns gekommen sind.

In der Periode des geschichtlichen, christlichen Mittelalters, welche zwischen der Völkerwanderung und der nach neu gewonnener Seßhaftigkeit der Volksstämme erfolgenden Gründung des Deutschen Reichs liegt, gab es auf deutschem Boden noch

keine geschlossene Nation im politischen und ethischen Sinne; vielmehr standen die germanischen Stämme innerhalb und außerhalb Deutschlands noch in einem engen Kulturzusammenhange. Gewisse Gebiete der Kunstthätigkeit können allerdings schon von einander gesondert werden: im Bau des Wohnhauses, des Bauernhauses, und der Anlage der Burgstätte kommen, wie schon oben erwähnt, die Eigenheiten der auf dem Boden Deutschlands sitzenden germanischen Stämme zur entschiedenen Geltung, dagegen bleibt das dekorative Element noch ein gemeinsames nordisches, wenig nach den Völkerschaften unterschiedenes Eigentum, obgleich der engere Zusammenhang mit der urarischen Grundlage immer mehr verschwindet. Den wichtigsten Anstoß zur Ausbildung einer kirchlichen Monumentalkunst, an Stelle der alten Holzbauten, gab das römische antikchristliche Element, dessen Einfluß sich in der karolingischen Periode bis zum Versuche einer römischen Renaissance steigert, welche keine stilistischen Unterschiede unter den von verschiedenen Völkerschaften bewohnten Teilen des Reichs zuläßt, jedoch bald durch die individualisierende Kraft der nordischen Kunstphantasie als Vorbereitung einer neuen architektonischen Stilform erscheint. Ebenso nimmt die nordische Plastik einen ganz anderen Weg als die antike; während letztere eine klare, auf Naturnachahmung beruhende Ausgestaltung ihres Formenkreises gegeben hatte und danach ihre Götterwelt in rein menschlichen, den supernaturalistischen Bezug kaum andeutenden Bildungen dargestellt hatte, nehmen die germanischen Völker — denn diese haben im karolingischen Reiche das geistige Uebergewicht — viel von dem inneren Wesen des Orients in sich auf; sie vertiefen sich in die bereits in altchristlicher Zeit angebahnte Symbolik und halten zugleich äußerlich an dem phantastisch-schnörkelhaften Ornamentstil fest. Der Charakter der vorromanischen Periode ist durch das Nebeneinandergehen des Altgermanisch-angestammten und des Fremden ausgesprochen, eine Verschmelzung der Gegensätze hat noch nicht stattgefunden

Zu dem Gebiete, auf welches die römischen Vorbilder gar keinen Einfluß ausüben, gehört der Wohnhausbau; derselbe verharrt auf der Grundlage der nordisch-nationalen Typen und nimmt auf lange Zeit hinaus keinerlei stilistische Formen der Antike in sich auf. Ganz anders verhält sich in dieser Hinsicht der Kirchenbau, der sich soviel als möglich in der Hauptanordnung dem antik-altchristlichen Schema nähert, obgleich die an demselben verwendete dekorative Plastik wieder ihren eigenen Weg geht. An Kapitellen und Friesen, oft regellos über die Mauerflächen zerstreut, zeigen sich Bildungen von barbarischer Roheit, für uns Neuere tief rätselhaft und unverständlich, jedoch bisweilen von einer ahnungsvollen Großheit. Es sind christliche Mysterien, die in das germanische Empfinden übersetzt sind, und gehören notwendig zur Vollendung des germanischen Ausdrucks im vorromanischen Stil; obgleich die Blüte dieser Art von Plastik erst in der Zeit des voll entwickelten romanischen Stils eintritt. In diesen Kreis gehört bereits die merowingisch-fränkische Kunst, die hier wegen ihres folgenreichen Gegensatzes zur karolingischen Kunst zu erwähnen ist. Die erstere beruht auf starker durch das Vorhandensein römischer Monumente unterstützter antiker Grundlage, und wird nur durch den Verfall der römischen Technik und die Anwendung der nordischen Tier- und Bandgeflechtsornamentik von der Verfolgung des antiken Kunstschemas auf neue Bahnen gewiesen. Anders liegt die Sache im karolingischen Stil, soweit derselbe für deutschen Boden in Betracht kommt; hier war nur in beschränktem Maße Gelegenheit gegeben, an römische Monumente anzuknüpfen, dafür gab die der struktiven Gliederung entbehrende altchristliche Kunst fast ausnahmslos die Muster. Es fehlen deshalb in der Folge dem späteren deutsch-romanischen Stil alle die struktiven Elemente, welche von Anfang an in der fränkischen Kunst enthalten waren, und aus denen sich im Laufe der Jahrhunderte die wichtigsten Grundlagen der gotischen Architektonik entwickeln sollten.

In Süddeutschland, in der Umgebung der Rauhen Alb, erhob sich nach dem Aufhören der Römerherrschaft und nachdem sich die Ansiedelungsverhältnisse nach dem Vorüberrauschen der großen Völkerwanderungsflut hinreichend geklärt hatten, zuerst ein neues Leben deutscher Stämme auf deutschem Grunde; und in diesen Landstrichen mag sich denn auch das fränkisch-

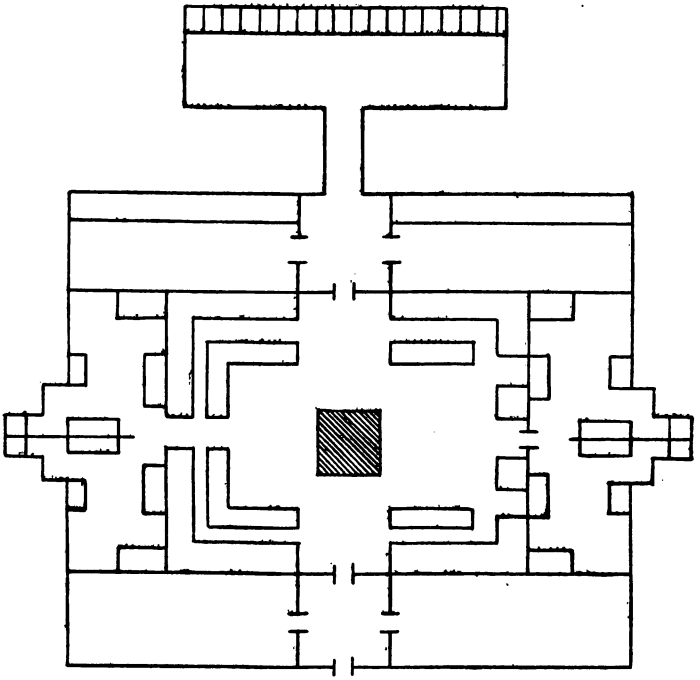

Fig. 8. Gästehaus auf dem Klosterplan von St. Gallen.

oberdeutsche Bauernhaus zu der typischen Form, die wir aus dem Plane von St. Gallen und den erhaltenen Resten aus späterer Zeit kennen lernen, entwickelt haben. Der Typus des fränkisch-alamannischen Hauses ist der in Deutschland am weitesten verbreitete, er beherrscht ganz Mitteldeutschland. Das Haus ist fast ausschließlich Wohnhaus und bedingt in jeder

Ackerwirtschaft eine Anzahl Nebengebäude. Der Eingang liegt auf einer Langseite und bringt eine Querteilung des Hauses hervor. Der Flur oder Oehrn geht bis zur Rückwand durch und hat Kammern zu beiden Seiten. Vor der Eingangsseite liegt eine dreifach geteilte Laube. In dieser einfachen Form finden wir das fränkische Haus auf dem Plane des Klosters von St. Gallen. Das Gästehaus, nördlich der Kirche, enthält in der Mitte den annähernd quadratischen Herdraum mit dem Herd in der Mitte und einer Ausstattung von Bänken und Tischen an den Wänden (Figur 8). Neben dem Hauptraume liegen zwei schmale Nebenräume und an einer Langseite ist die dreifach gegliederte Vorhalle angebracht, deren mittlerer Teil als Eingang dient, während die beiden Seitenverschläge als Schlafzimmer für das Gesinde bezeichnet sind. An der Rückseite des Hauses befindet sich eine der Vorhalle entsprechende Erweiterung, die für Pferdeställe bestimmt ist, weiterhin liegt die Latrinenanlage. Vereinfacht durch den Fortfall der hinteren Verschläge zeigt sich dieselbe Hausform in dem am Gemüsegarten gelegenen Gärtnerhause des genannten Planes. Auch hier ist die Vorhalle mit den Seitenräumen für Gehilfen vorhanden, ebenso die Kammern zu seiten der Oehrn, von denen die rechts belegene als heizbarer Raum bezeichnet ist. Fenster waren vermutlich nicht vorhanden, besonders scheint der Hauptraum der St. Gallener Häuser stets durch ein mittleres Oberlicht erhellt gewesen zu sein, was dann einen zweistöckigen Aufbau ausschlösse. — Wo wir das fränkisch-oberdeutsche Haus noch aus vorhandenen Mustern aus späterer Zeit kennen lernen, ist der Herd durch den gemauerten Ofen und die Deckenlichtöffnung durch Fenster in den Seitenwänden ersetzt (Fig. 9 S. 68). Der alte Herdraum ist allmählich zu einem schmalen Flur mit Küchenraum zusammengeschwunden, während das Ofengemach sich immer mehr ausbildete und schließlich zur Wohnstube wurde. Die Anlage der Seitenfenster in der Eingangswand bedingte das Fort-

fallen der geschlossenen Vorhalle, die nur noch etwa vor dem Eingange erhalten bleiben konnte. Nach dem Fortfall der Dachöffnung konnte eine Decke eingezogen und damit die Anlage eines Oberstocks ermöglicht werden. Das fränkische Haus ist von Holzfachwerk mit gestakten Fachen hergestellt und das Giebeldach mit Stroh oder Schindeln gedeckt. Die

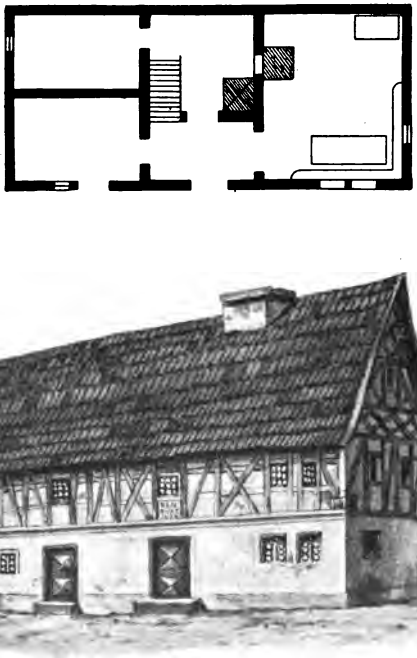

Fig. 9. Fränkisch-oberdeutsches Haus. (Nach Henning.)

Hofstätte des Bauern zeigt durchweg eine annähernd quadratische Form und umschließt eine Anzahl Baulichkeiten. In der Regel liegt das Wohnhaus in einer Ecke des Hofs mit dem Giebel nach der Straße, gegenüber liegt das Stallgebäude und nach hinten die Scheune. An der Straße zieht sich eine Mauer oder ein Zaun hin, und in dieser Umfriedigung liegt

der Thoreingang und eine besondere Pforte für Fußgänger. Oft ist ein eigenes Thorhaus vorhanden, das mit einem niedrigen Satteldache schließt, dessen Traufseite nach der Straße gekehrt ist.

Der zweite Haupttypus des deutschen Bauernhauses, der sächsische, erscheint mindestens nach den erhaltenen Beispielen noch viel altertümlicher als der fränkische, obgleich ein höheres

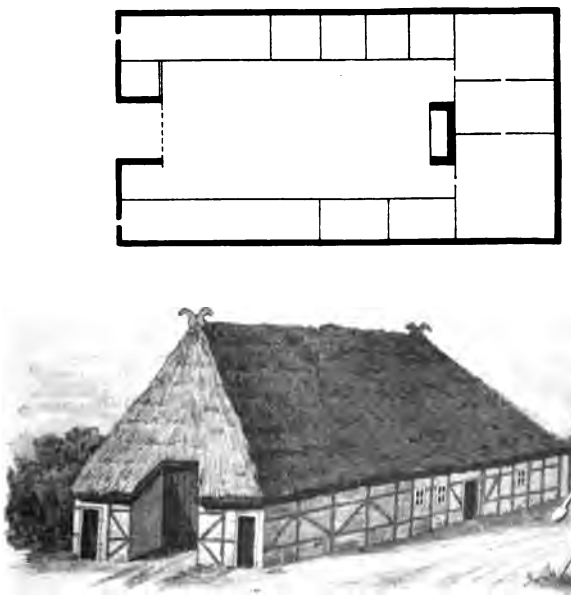

Fig. 10. Sächsisches Haus. (Nach Henning.)

Alter der sächsischen Bauweise keineswegs festgestellt werden kann (Fig. 10). Die sächsische Art hat sich mit der fränkischen zugleich in den östlichen, im 12. Jahrhundert germanisierten Slawenländern ausgebreitet, hält sich aber in den alten deutschen Provinzen durchaus in den Grenzen des alten karolingischen Sachsengaues. Der Eingang des sächsischen Hauses liegt an einer Giebelseite und bedingt eine Hauptteilung der Länge

nach. Das Haus vereinigt Wohn- und Wirtschaftsräume unter einem Dache und gelangt deshalb meist zu großen Abmessungen in Form eines langen Rechtecks. Hinter dem durch ein Vordach — dem Reste der alten Vorhalle — geschützten Einfahrtsthor folgt die Diele als Mittelpunkt und Hauptraum, rechts und links von derselben liegen die Ställe und am Ende, ungetrennt vom Hauptraum, der Flet mit dem Herd. Ein Schlot ist nicht vorhanden, sondern der Rauch durchzieht das ganze Haus und entweicht durch eine Dachöffnung. Zu beiden Seiten des Herdes, im Flet, sind die Bettstätten der Familie angebracht, als eine Art erhöhter Wandverschläge. Bei der ältesten Form des sächsischen Hauses mag wohl die Dachöffnung als einzige Lichtquelle gedient haben, ähnlich wie im norwegischen Hause und dem von St. Gallen, so aber, wie wir heute den sächsischen Typus kennen lernen, sind die Räume rechts und links des Herdes bis zu den Seitenwänden freigelassen und werden durch die in diesen Wänden angelegten Fenster erleuchtet. Außerdem sind Seitenthüren an dieser Stelle vorhanden. Eine ebenfalls späterer Zeit entstammende Erweiterung des Hauses erfolgt durch Anlage einer Stube mit Nebenkammern hinter dem Flet, welche dann wieder mit einem Ofen versehen und als bevorzugter Raum behandelt wird, während der Flet mit dem Herd zur bloßen Küche herabsinkt. Endlich erfolgt die Abtrennung der Küche von der Diele durch eine leichte Wand. Von den beiden geschilderten Grundtypen des deutschen Bauernhauses, dem fränkisch-oberdeutschen und dem sächsisch-niederdeutschen, haben sich eine Anzahl Spielarten von größerer oder geringerer Verschiedenheit abgezweigt. Zu den fränkischen Abarten gehört das Schwarzwaldhaus. Der Grundriß des Schwarzwaldhauses zeigt im Erdgeschoß, das mit Steinmauern umschlossen ist, die Viehställe, darüber erhebt sich ein Geschoß in Fachwerk, Wohnräume und Ställe enthaltend, und der Dachraum, welcher als Speicher für Getreide und Korn benutzt wird. Der Giebel

Fig. 11. Schwarzwaldhaus. (Nach Henning.)

des Hauses öffnet sich nach außen durch eine vorgekragte offene Galerie, welche mit einem Schutzdache abgedeckt ist (Figur 11 S. 71). Das Alpenhaus, von ähnlicher Gesamtanlage, zeichnet sich durch Seitenlauben aus, auf welche die Vortreppen münden, außerdem durch die Anlage eines Turmhäuschens über der Mitte des Daches und durch an verschiedenen Teilen des oberen Holzbaues angebrachte kunstvolle Schnitzereien. Im Grundriß bildet das Haus in der Regel einen zweigeteilten Raum, hinter dem noch der Hausgang liegt, der zugleich als Flur und Küche dient. Zu den Abarten des sächsischen Hauses gehört das friesische, in welchem die Wohnräume in ein quergestelltes, meistens zwei Stockwerke enthaltendes Hinterhaus verlegt sind. In einer anderen Form des friesischen Hauses werden Stall und Scheune Wand an Wand errichtet, jedes unter einem besonderen Dache, und beide Gebäude sind mit dem dahinter stehenden Wohnhause durch einen Querbau verbunden. Es sind in diesem Falle also vier Häuser mit besonderen Dächern zu einem Ganzen zusammengestellt. Diese in Ostfriesland vorkommenden Häuser sind massiv aus Ziegeln erbaut und durch Wall und Hecke gesichert. Eine dritte Art des friesischen Hauses bilden die sogenannten „Hauberge", wie sie am Jahdebusen und an der Wesermündung vorkommen (Figur 12). Das Gebäude bildet ein Quadrat von besonders großen Abmessungen, das in seiner Mitte einen großen viereckigen Raum, den „Vierkant", umschließt, welcher als Scheune dient. An den Seiten des Vierkants liegen Wohnung, Stallräume und Tenne, jedoch so, daß die Wohnräume die ganze Vorderfassade einnehmen. Ueber dem mächtigen Ganzen erhebt sich ein hohes Walmdach. — Das sächsische Haus hat sich bis nach Schleswig hineingeschoben, trifft aber nördlich mit dänischer Bauart zusammen, die ihrerseits wieder mit dem früher geschilderten norwegischen Hause zusammenhängt.

Fig. 12. Hauberg am Jahdebusen. (Nach Henning.)

Die beiden Hauptarten des deutschen Hauses, der oberdeutsche und niederdeutsche Typus, bringen mit den deutschen Kolonisten im 12. und 13. Jahrhundert in die slawischen Länder östlich der Elbe vor und gehen bisweilen ohne scharfe Grenzen in einander über, kommen aber auch in ganz bezeichnender Weise vor. Die Abänderung, welche die oberdeutsche Bauart erleidet, besteht in dem Fehlen der hohen Abschlußwand und des Durchfahrtsgebäudes an der Straße; statt dessen ist an dieser Seite nur ein leichter Zaun vorhanden, und zur Seite des Hofes liegt ein kleines Insthaus, der sogenannte Speicher. In einzelnen Beispielen, in der Umgegend von Stettin, ist der Eingang auf die der Straße zugewendete nicht abgewalmte Giebelseite verlegt, zugleich ist die Diele verkleinert, so daß die Wohnräume wieder, wie im fränkischen Vorbilde, zu seiten des Eingangs liegen. Die Küche besitzt bereits einen gemauerten Schlot, und im Hause selbst sind mitunter noch Viehställe angebracht. Die Gebäude sind aus Holzfachwerk mit weitstehenden Stielen hergestellt, die Fache aus Lehmstaken, die Giebelwand ist mit einer Bretterverschalung versehen und das Dach mit Stroh gedeckt. — Das sächsische Muster findet sich an der Küste von Neu-Vorpommern wieder. Der bedeckte Vorflur führt auf die bis zur Hinterseite durchgehende Diele, im vorderen Teile des Hauses liegen neben derselben die Viehställe und Wirtschaftsräume und nach hinten ist die Diele durch das eingebaute Wohnzimmer verengt. Diesem gegenüber sind in der Diele drei bis vier alkovenartige Verschläge für die Gesindebetten angebracht, an der Rückwand derselben steht der niedrige Herd und seitwärts schließt sich der Spülraum an. Schornsteine haben sich in diesen Häusern erst in neuerer Zeit eingebürgert.

Die Gebirgshäuser der Grafschaft Glatz in Schlesien sind aus Schrotholz hergestellt und zeigen weit überhängende Dächer und unter diesen Laubengänge. Die Abwalmungen der Dächer treten in mannigfachen, stets malerisch wirkenden

Formen auf, von der kleinen Dachnase an bis fast auf die ganze Giebelfläche herab. Die Galerien laufen an der Langseite, bisweilen auch an der Schmalseite der Straßenfront und sind dem Gebäude nur vorgeheftet. Die allgemeine Form des Hauses bildet das Rechteck und der Hauptwohnraum liegt auf einer Seite des Eingangs. Oft ist ein Anbau hinzugefügt, besonders häufig ein in der Mittelachse vorspringender, bisweilen ist die offene Galerie mit glücklicher Wirkung um den Anbau herumgeführt (A. Meitzen, R. Henning, H. Lutzsch u. a., über das deutsche Haus). Wie schon oben gesagt, stammen die mitgeteilten Beispiele des Bauernhauses aus viel späterer Zeit, als der, in welcher die Bildung der Typen erfolgt ist, und lassen namentlich technisch durchaus keinen Schluß auf das ursprünglich Vorhandene zu; nur die Hauptanordnung des Grundrisses scheint sich in den Grundzügen erhalten zu haben. Die Herstellung des Hauses aus Riegelwerk, wie sie jetzt, mit Ausnahme einiger Gebirgsgegenden und der schlesisch-polnischen Landesteile, allgemein üblich ist, setzt schon eine bedeutende Fertigkeit voraus; und wir sind nicht im stande anzugeben, wann der Uebergang vom Block- und Reißwerksbau zum eigentlichen Fachwerksbau stattgefunden hat. Wir werden im gotischen Mittelalter noch einer Konstruktion des Holzhauses aus einzeln nebeneinander gestellten Gebinden und durchgehenden Säulen begegnen, aber es ist fraglich, ob diese Art jemals über einen engeren Kreis hinaus verbreitet war.

Die Meierhöfe der Adeligen werden sich selbst noch in der karolingischen Zeit wenig von dem Bauernhause unterschieden haben, außer durch die größeren Abmessungen und durch die Befestigung mittels Wall, Graben und Pfahlwerk. Um diesen befestigten Mittelpunkt reihten sich die Hütten der Kolonisten und Diener. Auch diese weitere Ansiedelung wird durch einen Graben und starkes Palliſadenwerk gesichert. Die Meierhöfe werden in späterer Zeit öfters zu Tiefburgen umgebaut sein. Wir werden den Eigentümlichkeiten des einfachen und

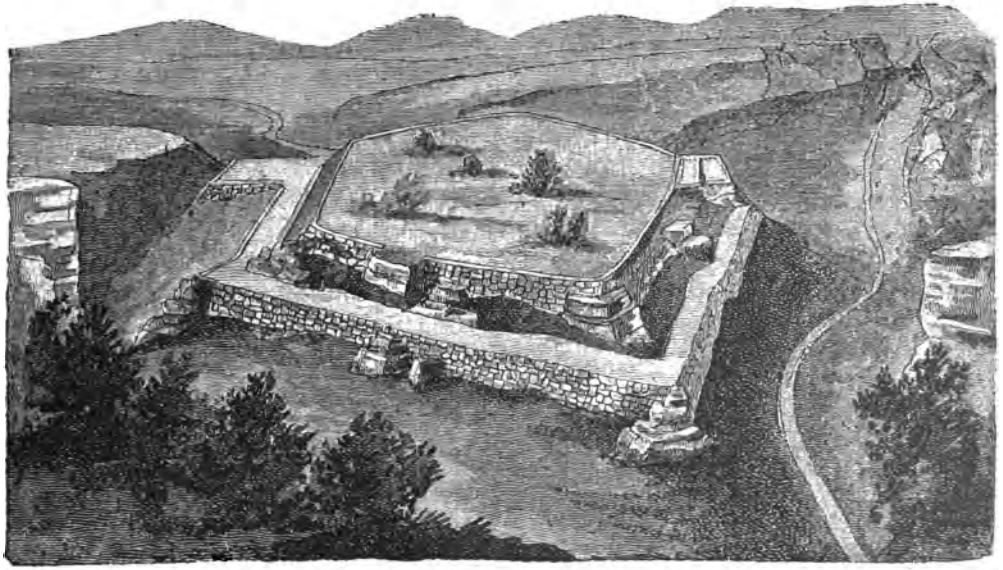

Fig. 13. Henneburg im Friedlinger Thal. (Nach Näher, „Die deutsche Burg“.)

des zum Meierhofe erweiterten Bauernhauses noch öfters in den städtischen Wohnhäusern mit ihren tiefen Lauben und ebenso in den ritterlichen und fürstlichen Palasbauten wieder begegnen.

Eine zweite bedeutende architektonische Leistung von entschieden nationalem Charakter ist der deutsche Burgenbau, der sich allerdings viel später als das Bauernhaus, etwa gleichzeitig mit den Städten, entwickelt, von dem aber vorweg im allgemeinen kennzeichnend gesagt werden muß, daß er in keiner Weise an den Bau der römischen Kastelle anknüpft und sogar, wie es scheint, meist den Platz derselben vermeidet. Für die auf den Kirchenbau übergegangenen, den antik-altchristlichen Monumenten entlehnten Kunstformen bleibt der Burgenbau lange Zeit unzugänglich. Die ersten nach der Völkerwanderungszeit angelegten, sogenannten Bauernburgen sind in kleinerer Abmessung dasselbe, was die Völkerburgen der vorrömischen Zeit; es sind Stein- oder Holzringe auf hochliegenden Bergkuppen oder in der Ebene und dann von Wasser umgeben, und werden durch Pallisaden- oder Heckenwerk noch mehr gesichert (Figur 13). Falls in diesen Wallburgen ein Haus vorhanden war, bestand dieses sicher aus Holz und wiederholte die einfachen Grundformen des Bauernhauses. Der Steinbau der eigentlichen Ritterburgen tritt erst vom 10. Jahrhundert ab auf. Man kann sich die Wallburgen als eine Ergänzung der Meierhöfe vorstellen: wenn diese in ruhigen Zeiten zur Wohnung dienten, so bildeten jene die Zufluchtsstätten im Falle des Krieges. Der Burgstall auf dem Köpfel bei Klingenthal im Elsaß kann als Beispiel einer solchen Anlage aus dem 6. oder 7. Jahrhundert gelten. Die Ummauerung zeigt rechteckige Form; an der dem Thal zugekehrten Seite ist der Unterbau eines Wachtturmes erhalten. Die Mauern sind aus rohen Steinen ohne Mörtel geschichtet, die Zwischenräume derselben mit kleinen Steinen und Erde ausgefüllt.

Die Ausbildung der Typen für den Wohnhaus- und Burgenbau vertritt das unbeeinflußte Wirken des germanischen Volkstums in der Architektur, wobei die selbständige Fortbildung der fremden stilistischen Kunstformen ganz ausgeschlossen erscheint. Die in Holz ausgeschnittenen Pferdeköpfe an den das Dach überragenden Enden der Giebelsparren des Wohnhauses und die Schnitzereien an anderen Teilen desselben bleiben ganz im Kreise der angestammten nordischen Formen. Der Antrieb zur Ausbildung der Stilformen geht bei den Germanen, wie früher bei allen anderen Völkern seit den Griechen, von der Uebertragung einer fremden Kunst aus und vollzieht sich allein auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, in erster Linie an den Bauwerken und ihren plastischen und malerischen Schmuckformen selbst, dann an den Malereien der für Kirchenzwecke bestimmten Handschriften und an den in Elfenbein geschnitzten Diptychen und Geräten. Das Christentum hatte seinen Mittelpunkt in Rom, die Kirchensprache blieb lateinisch, und ebenso entlehnte die kirchliche Kunst die römisch antik-altchristlichen Formen. Die ältesten kirchlichen Steinbauten in Deutschland — von den vorausgegangenen Holzbauten ist nichts bekannt — knüpften an römische Monumente an, wie dies auch in Italien in den ersten christlichen Jahrhunderten der Fall gewesen war. Die Liebfrauenkapelle auf der Burg zu Würzburg, 706 von Bonifacius zur Kirche geweiht, war vermutlich ein römisches Grabmal. Römischen Ursprung haben St. Gereon in Köln, der „alte Turm" in Mettlach und die östlichen Teile des Doms zu Trier. Die ursprüngliche Anlage von St. Maria im Kapitol zu Köln fand möglicherweise ein Vorbild in einem Raume des römischen Kaiserpalasts zu Trier, der wieder auf das im antiken Rom vorkommende Motiv der im Halbkreis gebogenen Portiken, welche einen viereckigen Platz umgeben, zurückgehen kann. Ueberhaupt sind die ältesten deutschen Zentralanlagen von dem antik-römischen Formenkreise abhängig; so beispiels-

weise die Heiligkreuzkapelle zu Münster in Graubünden, die östlichen Teile der Kirche von Oberzell auf Reichenau und die Friedhofskapellen von Walheim in Bayern und von Schlehdorf am Kochelsee. Die Rotunde von St. Michael in Fulda, die ursprünglich mit einer Kuppel überdeckt war, gab ein Nachbild der heiligen Grabeskirche, beruhte aber wie diese ursprünglich auf dem römischen Zentralbau. Die im römischen Mauer- und Gewölbebau latent vorhandenen Elemente, die sich in den Mauern als ein Streben nach Auflösung in stützende und raumabschließende Teile, in den Gewölben nach Trennung in tragende Gurte und dazwischen gespannte Kappen kundgaben, blieben im germanischen Norden nicht unbenutzt; sie gaben hier die Keime der organischen Gestaltung, die endlich nach langer Entwickelungsreihe zur Ausbildung des gotischen Stils führten. Die Technik des frühen Mittelalters im Norden beruhte ganz auf dem römischen Prinzip der Füllmauerkonstruktion; das Mauerwerk wurde als Gußmauer behandelt, und nur die Außenflächen erhielten eine Bekleidung aus bearbeiteten Steinen. Das **Opus reticulatum**, der Netzverband, und das **Opus spicatum**, der Fischgrätenverband, blieben noch lange in Anwendung bei kirchlichen Bauten; dazu kamen spielende Muster aus kleinen Stücken verschiedenfarbigen natürlichen Gesteins, welche eine Flächeninkrustation bildeten. — Die germanischen Völker hätten auf diesem Wege, mindestens im Kirchenbau, zu einer antikisierenden Fortbildung der altchristlichen Typen gelangen müssen, wenn nicht die angestammte Volksphantasie übermächtig einem anderen Ziele zugedrängt hätte, das wir in seiner Vollendung im romanischen Stile wiederfinden. In der Art, wie die fremden Formen benutzt und umgestaltet werden, macht sich wieder die starke Eigenart des germanischen Geistes geltend. Zunächst wurde die altnordische Ornamentik in den kirchlichen Stil übernommen und schmolz mit der altchristlichen zu einem neuen Stil zusammen.

Der nordische Ornamentstil findet seine bedeutsame Ausbildung seit dem 7. Jahrhundert bei den Angelsachsen in England und bei den Kelten in Irland. Die hierfür hauptsächlich in Betracht kommende irisch-angelsächsische Buchmalerei, welche sich zwar an den Stil der Völkerwanderungszeit anschließt, aber doch sowohl dem Inhalte als der Art der Wiedergabe nach neu ist, wird in der karolingischen Periode von den wandernden irischen Mönchen über das ganze westeuropäische Festland bis nach Italien hin verbreitet. Angeregt war diese Buchmalerei durch byzantinische Vorbilder, jedoch giebt die kalligraphische Auffassung der nordischen Miniaturen denselben einen ganz abweichenden Charakter. Zunächst enthalten die Handschriften keine selbständigen Bildseiten, sondern gehen von der Ausschmückung der Anfangsbuchstaben der Schriftseiten aus; dann verbindet sich in den Initialen die Tier- und Pflanzenform, bisweilen auch die Menschengestalt mit dem Bandgeschlinge zu einem kalligraphischen Schnörkel. Dieselbe Art der Ornamentik wird auf Steinkreuze und Metallarbeiten übertragen. Der ältere irisch-angelsächsische Stil zeigt reich entwickeltes Flechtwerk und unausgebildete Tierfiguren, von letzteren am häufigsten die stets von der Seite gesehenen vierfüßigen Tiere mit langen Kiefern, die sich um den Körper des Nebentiers schlingen und deren langgezogene Beine selbst bandartig erscheinen (Figur 14). Der jüngere Stil verwendet mehr Tierbilder, unter denen der schon früher geschilderte Vogel mit gekrümmtem Schnabel, langen Beinen, Schwanz und Nackenschopf, dann das vierfüßige Tier mit hundeähnlichem Kopf und vom Nacken ausgehendem Bande vorkommt, endlich zeigen sich schlangenähnliche Körper und ein kleines verkümmertes Blatt. Zum Unterschiede vom altnordischen Typus erinnern sämtliche Tierformen nicht mehr an noch so entfernte Naturbeobachtung, sondern sind den älteren stilisierten Mustern nachgebildet, so daß nur eine weitere Entwickelung stattfand. Die irische Ornamentik mußte übrigens in Deutschland einer

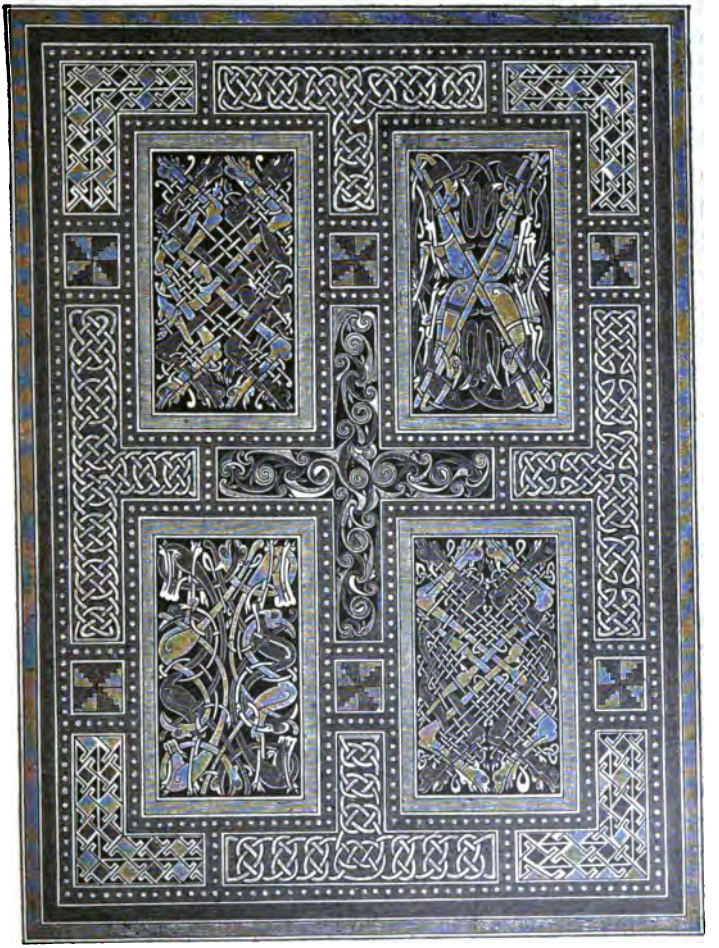

Fig. 14. Malerei aus einem Evangeliar in St. Gallen. (Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

ganz ähnlich ausgebildeten begegnen, die nur eine Auffrischung erfahren konnte. Die deutsche Ornamentik erhielt einen etwas abweichenden Ausdruck durch die Aufnahme west- und ost-

römischer Elemente, wie die symbolisch gemeinten Fischfiguren; außerdem sind weniger Linienspiele verwendet und es macht sich öfters der Hauch einer frischen Naturbeobachtung bemerkbar. — Die Miniaturen haben kunstgeschichtlich eine doppelte Bedeutung, einmal als selbständige dekorative Schöpfungen eines kalligraphischen Stils, der der Phantasie einen möglichst freien Spielraum bietet, dann als Vorbild der Stein- und Metallskulptur. Die Einwirkung auf die Wandmalerei findet erst später statt, als die Buchbilder auch in den Konturen mit dem Pinsel ausgeführt wurden. In dieser Zeit übernehmen die Miniaturen eine gewisse Führerrolle für die Wand- und Tafelmalerei. — Vorgreifend mag hier noch gesagt werden, daß dieser Einfluß seit dem 15. Jahrhundert aufhört, denn von da ab, etwa mit dem Auftreten der Eyckschen Schule in den Niederlanden, geben die Miniaturen nur den Abglanz der höheren Malerei wieder, obgleich sie nun erst recht in größter Prachtentfaltung auftreten.

Unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern greift, wie schon oben angedeutet, eine vielleicht unabsichtliche Wendung zur römischen Antike Platz, die sich jedoch nur in der Bildung der Einzelheiten äußert, denn namentlich entfalten die Hauptanordnungen der kirchlichen Bauten bereits alle Anfänge der frühromanischen Kunst und bleiben noch lange Zeit hindurch in Geltung. Die karolingische Kunst, vom 8. bis ins 10. Jahrhundert dauernd, umspannt ein weites Ländergebiet von der Seine bis zum römischen Grenzwall am rechten Rheinufer und im Süden bis zum Po, aber ihr Schwerpunkt liegt im austrasischen Franken, in den Rhein- und Moselgegenden. Der karolingische Stil ist noch kein speziell auf Deutschland bezüglicher, sondern betrifft im allgemeinen die germanische Völkergruppe; indes waren im gallischen Westen des Reichs die merowingisch-fränkischen Umbildungen der Antike mächtiger, im germanischen Osten trat die Anlehnung an die altchristlichen Muster stärker hervor. Das Münster in Aachen, die Palast-

und Grabkirche Karls des Großen, findet hauptsächlich auf deutschem Boden Nachfolge und muß deshalb als ein deutscher Schöpfungsbau für die Form der Zentralkirchen gelten, obwohl

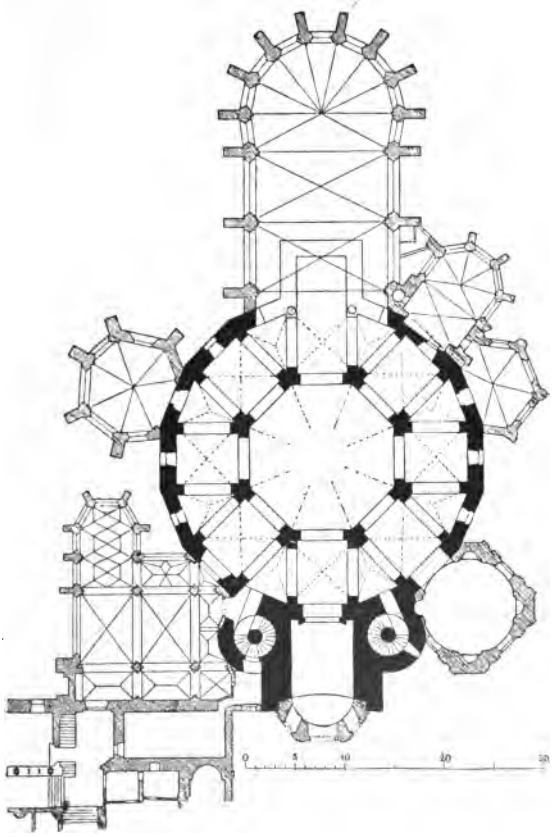

Fig. 15. Grundriß des Münsters zu Aachen. (Nach Dehio und v. Bezold.)

die rohen Einzelformen des Aachener Bauwerks möglichst dem Schema der römischen Antike angenähert sind. Für die Wahl der zentralen Plananlage des Münsters mag, ebenfalls als antike Reminiscenz, die Bestimmung zur Grabkapelle des

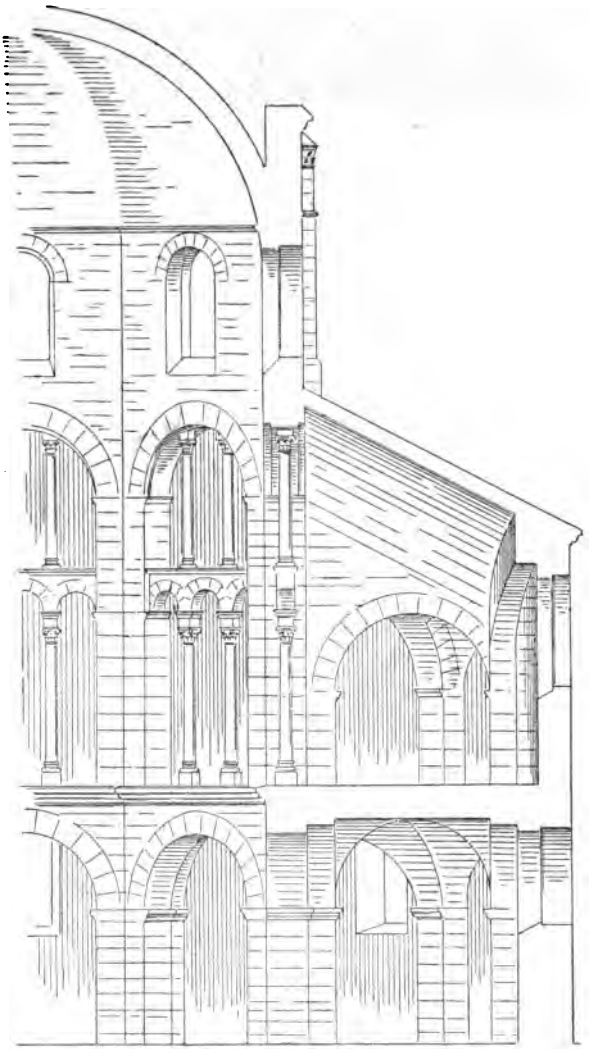

Fig. 16. Schnitt des Münsters zu Aachen. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Kaisers bestimmend gewesen sein (Figuren 15 und 16). Dabei mag die Kuppelwölbung über dem mittleren Achteck unmittelbar

auf ravennatische oder mittelbar auf zentralsyrische Anregungen zurückgehen und die zweistöckige Anlage des Umganges zugleich durch die konstruktive Notwendigkeit ein Kuppelwiderlager zu schaffen und durch die Bedürfnisse einer Palastkapelle, welche im Obergeschosse einen abgesonderten Raum für den Hof erforderte, veranlaßt sein. Jedenfalls sind die steil ansteigenden Tonnengewölbe des oberen Umganges, die äußeren Strebepfeiler der Kuppel, sowie die Anlage einer Vorhalle mit flankierenden, in den Plan des Ganzen hineingezogenen Treppentürmen wichtige Neuerungen auf deutschem Boden, die eine nachhaltige Wirkung nicht nur auf den Zentralbau, sondern auch auf die später in Angriff genommene Lösung des Problems der Gewölbbasilika ausüben. Unmittelbare Nachfolge fand das Aachener Münster in Deutschland an mehreren Orten; in Ottmarsheim im Elsaß in verkleinertem Maßstabe, noch ziemlich spät, dann im Westchor des Münsters zu Essen, im Aufbau des Westchors in Sta. Maria im Kapitol zu Köln u. s. w., aber hauptsächlich bildet die Pfalzkapelle in Aachen die Vorarbeit zu den späteren gewölbten Domen der niederrheinischen Schule. — Eine von anderen karolingischen Kirchenbauten ausgehende wichtige Wirkung betrifft die Umbildung der flachgedeckten altchristlichen Basilika zur romanischen und äußert sich in der Grundrißform durch die Anlage des lateinischen Kreuzes, der doppelten Chöre, der Querschiffe und der Krypten. Im Aufbau geht von der karolingischen Kunst die häufigere Ersetzung der Säule durch den Pfeiler und die Ausbildung der in den Plan hineingezogenen Glockentürme aus. Die Basilikenform war fast ausnahmslos für Pfarr- und Klosterkirchen in Gebrauch und bot deshalb das weiteste Feld für neue Erfindungen. Die Erweiterung des Basilikenschemas zum lateinischen Kreuz ist ein fränkisch-karolingisches Motiv und ging von den großen Klöstern aus, welche das Priesterhaus vergrößern mußten. Der zwischen Querhaus und Apsis eingeschobene Chor wurde

nun Altarplatz und durch die Krypta als Sanktuarium über den Boden des Gemeindehauses emporgehoben. Eine andere Neuerung betraf die Festsetzung der Grundrißmaße, welche die Anbahnung des romanischen gebundenen Systems bewirkte, indem nun das Querschiff die Breite des Mittelschiffs erhielt und die Durchschneidung beider ein Quadrat ergab, das nach allen vier Seiten durch Gurtbogen abgegrenzt wurde. Die frühsten Beispiele der Kreuzbasilika stammen aus karolingischer Zeit und kommen im fränkischen Rheinland und in Hessen vor: Fulda etwa 800, Köln 814, St. Gallen 830, Hersfeld 831, Werden a. d. R. 875. Ein anderes fränkisch-karolingisches Motiv, welches fast ausschließliches Eigentum der deutsch-romanischen Schule geblieben ist, bildet die zweichörige Anlage. Der Bauriß von St. Gallen zeigt nicht allein die Kreuzgestalt mit quadratischer Vierung, sondern auch zwei Chöre. Die alte Klosterkirche St. Salvator in Fulda bildete ein lateinisches Kreuz mit zwei Chören, ebenso der 814 begonnene Dom zu Köln. Die Einhardsbasiliken zu Michelstadt und Seligenstadt im Odenwalde entsprechen im Grundrisse mehr dem altchristlichen Schema, obgleich sich in denselben bereits das Bestreben nach straffer organischer Gliederung zeigt. In Michelstadt sind zwar feste Zahlenverhältnisse noch nicht erreicht, aber in Seligenstadt beträgt die Breite des Mittelschiffs bereits das Doppelte der Breite eines Seitenschiffs. Der Plan von St. Gallen enthält schon ganz das gebundene System, indem das Mittelschiff doppelt so breit ist als ein Seitenschiff, das Querschiff die Breite des Mittelschiffs hat und die Entfernung zweier Arkadensäulen zwischen den Schiffen gleich der Breite der Seitenschiffe ist. Die drei Basiliken zu Steinbach, Seligenstadt und St. Gallen geben einen stufenweisen Uebergang von der altchristlichen zur romanischen Form. — Einige Beispiele doppelchöriger Anlagen kommen in altchristlicher Zeit in Afrika und in frühromanischer Zeit in Frankreich vor, aber diese bleiben vereinzelt, während in

Deutschland vom 9. Jahrhundert ab bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts die zweichörige Anlage bei großen Kirchen die vorherrschende ist und bestimmend auf die ganze deutsche Fassadengestaltung einwirkt. Die Veranlassung zur doppelchörigen Basilikenform ist vermutungsweise die Absicht, einem Titularheiligen einen Hauptaltar über einer Krypta widmen zu können, vielleicht auch das Bedürfnis, für eine größere Anzahl von Mönchen Raum zu schaffen oder endlich die erwünschte Benutzung des Westchors als Nonnenchor; indes ist hiermit das Vorkommen der Chorverdoppelung allein im germanischen Mitteleuropa und namentlich in Deutschland ebensowenig zu erklären als das Auftreten dieser Form in einem bestimmten Zeitabschnitte. Man darf zugleich an das Vorwalten einer ästhetischen Absicht, an eine Tendenz zum Zentralbau denken.

Die Krypta kommt bereits in altchristlicher Zeit vor, wird aber erst zu einem notwendigen Bestandteil jedes größeren Kirchengebäudes in der romanischen Epoche der germanischen Länder. Zugleich mit der Einführung der Kreuzbasilika erfolgt die hallenartige Ausbildung der Krypten und die Höherlegung des Chors um zehn bis fünfzehn Stufen.

Für den inneren Aufbau tritt jetzt der Pfeiler gleichberechtigt neben die Säule, obgleich in den meisten karolingischen Basiliken, in den Klosterkirchen von Fulda, Hersfeld, Höchst, St. Gallen, Reichenau und im alten Dom zu Köln noch die Säule vorherrscht. Dagegen sind die Basiliken zu Michelstadt und Seligenstadt reine Pfeilerbasiliken. Die in Ziegeln ausgeführten Pfeiler sind quadratisch im Grundriß und enggestellt, ähnlich wie früher die Säulen.

Die karolingische Epoche that die ersten Schritte zur Entwicklung des Turmbaues. Die Treppentürme der Zentralbauten geben die Veranlassung und zugleich für die in der Regel vorkommende Zweizahl; so an der Pfalzkirche zu Aachen, an welcher die beiden Treppentürme die über der kaiserlichen

Loge gelegene Glockenstube einschlossen. Auf dem Plane von St. Gallen zeigt sich noch eine Zwischenform zwischen dem freistehenden altchristlichen Kampanile und dem eingebauten Turme. Die beiden Türme von St. Gallen stehen mit dem Atrium in Verbindung und können als Wachttürme gedient haben. Der alte Dom von Köln, das Bauideal der karolingischen Zeit für die Basilikenform, besaß nach den Abbildungen breite Türme an den Enden des westlichen Querschiffs. Bei den doppelchörigen Kirchen war außerdem die Zweizahl der Zentraltürme über den Vierungen die Regel; dies zeigt sich bereits in karolingischer Zeit. Diese Zentraltürme standen noch nicht mit dem Kircheninneren in Verbindung, vielmehr dürfte das die Dächer überragende Fenstergeschoß durch eine Zwischendecke abgesondert gewesen sein und als Glockenstube gedient haben, welche von den Dachräumen aus zugänglich war.

Die Flächengliederung des Aeußeren durch Zusammenstellung von Materialien verschiedener Färbung, die Inkrustation, dauert in der karolingischen Epoche fort. Auf deutschem Boden giebt die Vorhalle zu Lorsch, ein Bau Ludwigs des Jüngeren, ein bedeutendes Beispiel dieser Art. Die Wandflächen sind mit Schachbrettmustern aus rotem und weißem Sandstein bedeckt, und wahrscheinlich war die ganze Kirche ebenso behandelt. Auch die Abbildungen des alten Doms zu Köln lassen eine ähnliche Flächenbehandlung erkennen, so daß man in karolingischer Zeit die Polychromie mit natürlichem Material als häufig vorkommend betrachten darf. An der Lorscher Halle mischt sich in den Spitzgiebeln über den Pilastern des Obergeschosses ein germanisches Element ein, welches in seiner dekorativen Wirkung an den Dreiecksfries am Grabmal Theoderichs in Ravenna erinnert. Die Säule wird in Deutschland meist mit monolithem Schaft und mit Verjüngung, wie in der Antike, angewendet. Ueberhaupt gab sich die karolingische Zeit alle Mühe, eine der Antike nahekommende Formgebung zu begründen. Die vielleicht auf der Nachahmung

kleiner Elfenbeinmodelle beruhende Wiederaufnahme des römisch-antiken Kapitäls nimmt meist die komposite Art zum Vorbild, wie dies in Aachen und Lorsch ersichtlich wird. Noch später begegnen wir den aus gelehrter Ueberlieferung der Antike geflossenen Nachahmungen des jonischen Kapitäls an der Mittelsäule der Krypta in der St. Michaelskirche zu Fulda, während die kompositen Kapitäle des Oberbaues daselbst mit denen der Lorscher Halle übereinstimmen.

Wie in der karolingischen Architektur, so ist auch in den übrigen Kunstzweigen derselben Periode noch kein einheitlicher Stil nachzuweisen; Altgermanisches und die Traditionen der klassischen Kunst, wie sie in den west- und oströmischen Monumenten ausgeprägt sind, stehen sich unvermittelt gegenüber. Ein Beispiel der engsten Anlehnung an antike Formen bieten die Bronzegitter der Emporenbrüstungen im Dom zu Aachen (Figur 17 S. 90). Die Kunstübung dieser Zeit wird ganz von den Klosterschulen beherrscht, welche an den Kirchengebäuden die germanischen Motive der Ornamentik nur mit einer gewissen Zurückhaltung anwenden und sich mit Vorliebe an die naturalistisch gebildeten, nicht mit dem nordischen Bandgeflechte verbundenen, selbständig auftretenden Vögel- und Fischfiguren halten, die in der altchristlichen Kunst eine symbolische Bedeutung erlangt hatten. Zur Ausschmückung der Kirchen wird auch das Laubwerk der Antike herübergenommen, das geschlossene und offene Akanthusblatt, die Weinranken und Epheublätter, obgleich immer eine besondere von der Antike abweichende Zeichnung der Pflanzenmotive stattfindet. In der ältesten karolingischen Periode, von Ende des 8. bis Mitte des 9. Jahrhunderts, kommt der Einfluß des Irischen, welches, wie schon bemerkt, in der Hauptsache mit dem Altgermanischen parallel geht, hauptsächlich in den Miniaturen der Handschriften durch die Einführung der Bandgeflechte zum Vorschein, während die byzantinische Tradition durch den Purpurgrund der Blätter und die Anwendung von

Gold und Silber für die Zeichnung maßgebend ist. Außerdem kommt ein neues Element hinzu, eine gewisse Naturfrische in der Auffassung der bildlichen Darstellungen. Die ganz bemalten Widmungsblätter der Handschriften sind zwar stark antikisierend

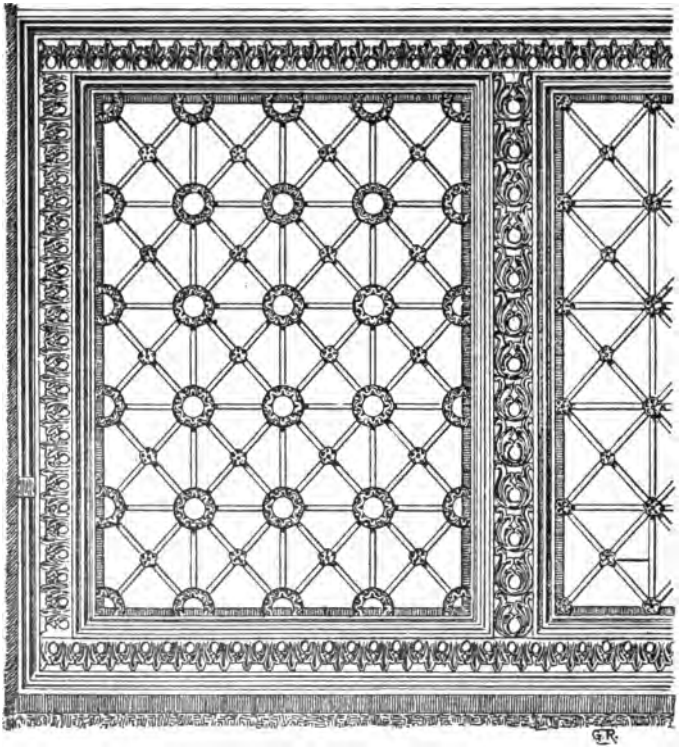

Fig. 17. Bronzegitter im Münster zu Aachen. (Nach J. v. Falke, „Deutsches Kunstgewerbe".)

mit spätrömischen mißverstandenen Architekturstücken eingerahmt und enthalten als Beigaben Personifikationen der Flußgötter und antikisierende allegorische Gestalten, ebenso sind die in den Handschriften der jüngeren karolingischen Periode, von Mitte des 9. bis Ende des 10. Jahrhunderts, häufiger vorkommenden

antiken Tierfiguren, Greif, Chimäre, Löwe, Elefant, Meerfabelwesen und Zeichen des Tierkreises, möglichst naturgetreu wiedergegeben; indes hat doch ein vierfüßiges Tier aus der irischen Ornamentik, dessen Glieder stark ineinandergeschlungen sind, Eingang in den karolingischen Ornamentstil gefunden. Charakteristisch für die gleich nachfolgende Zeit ist die gewaltsame Bewegung der nun immer häufiger in der plastischen Ornamentik erscheinenden Tierbilder nordischen Ursprungs. Sie greifen sich selbst oder dem Nachbartier in den Nacken und in die Pfoten, reißen sich an den Ohren, krümmen sich in wilder, unbändiger Weise, obgleich die anscheinende Wildheit nur einen ornamentalen Zweck hat; sie ist durch das Bestreben nach einer möglichst günstigen Ausfüllung der zu schmückenden Fläche hervorgerufen. In den figürlichen Vollbildern der jüngeren karolingischen Periode wird bereits ein erfinderischer Zug bemerkbar, indem die Affekte, wenn auch nicht in den Gesichtern, so doch in den Bewegungen der menschlichen Figuren zum Ausdruck kommen. Ganz im Gegensatz zu der angelsächsisch-irischen Art steht die Behandlung der Farben, indem diese jetzt eine symbolische Bedeutung gewinnen. Rosenrot steht für Märtyrertum, Gold für Jungfräulichkeit, Silber gilt als Zeichen ehelichen Lebens u. s. w. Das **Psalterium aureum**, der goldene Psalter, in St. Gallen zeigt schon eine gewisse Kühnheit in den figürlichen Darstellungen. Es erscheinen Szenen aus der Geschichte Davids u. a. mit entschiedenem Streben nach Naturwahrheit, freilich noch ungeschickt in der Darstellung und konventionell in der Färbung (Figur 18 S. 92). Eine gewisse Naturfrische zeigt sich auch trotz aller Unbehilflichkeit in den karolingischen Anfängen der Plastik, die der Kleinkunst angehören und sich in bewußter Weise an die spätrömischen Kunstformen anschließen. Die Antike giebt den Leitfaden, das nordische Element, das allerdings niemals in der figürlichen Plastik hervorragende Leistungen aufzuweisen hatte, erscheint zurückgedrängt. Aber wir müssen das Germanische

schon dann erkennen, wenn keine Kopien der Antike vorliegen, sondern freie Nachbildungen, die, so plump und so roh sie auch sein mögen, doch den Ausgangspunkt einer neuen

Fig. 18. Psalterium aureum zu St. Gallen: Auszug der Krieger.
(Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

Entwicklungsreihe bezeichnen. Für diese deutschen Anfänge kommt besonders die Elfenbeinskulptur in Betracht, deren Blüte in eine Zeit fällt, in der die Werke der Großplastik fast ganz fehlen, und welche in ihrer antikisierenden Richtung ganz mit

den Architekturbestrebungen der karolingischen Renaissance parallel geht. Zunächst kommen noch direkte Kopien altchristlicher und byzantinischer Elfenbeinbildwerke vor, öfters zum Beispiel der Tod der Maria, wie die Darstellung im Domschatz zu Trier, in der Sammlung von Culemann in Hannover (Figur 19 S. 94) u. a. O., dann die Abnahme vom Kreuz an denselben Orten u. s. w. Diese Nachahmungen haben zur Ausbildung der kirchlichen Figurentypen beigetragen, sind jedoch für die Stilrichtung und Auffassung der nordischen Künstler nur von geringer Bedeutung gewesen. Die am häufigsten vorkommenden Elfenbeinbildwerke gehören in die Klasse der Diptychen, die schon in altchristlicher Zeit als Teile des Kirchenschmucks behandelt, auch wohl auf den Altären aufgestellt wurden. Diese Sitte pflanzte sich in den nördlichen Ländern fort und gab in der karolingischen Zeit Veranlassung zu den ersten Versuchen eigener Thätigkeit. Die Tafeln des Mönchs Tutilo in St. Gallen († 911) werden gewöhnlich als erste deutsche, sicher datierbare Elfenbeinarbeiten genannt. Eine dieser Tafeln zeigt Christus thronend zwischen den Evangelisten und zwei Cherubim, daneben erscheinen die Personifikationen von Sonne und Mond, von Tellus und Okeanus. Auf der zweiten Tafel ist die Himmelfahrt Mariä, darunter eine Begegnung des heil. Gallus mit Bären und darüber Rankenwerk dargestellt, in welches ein an nordische Bildungen erinnernder Tierkampf eingeschlossen ist. Das Ranken- und Blattwerk ist wohl von der Antike abgeleitet, zeigt aber in der allgemeinen Anordnung einen abweichenden, vorromanischen Charakter, zugleich ist in sämtlichen Figuren der Tafel kaum noch ein Anschluß an die Antike zu entdecken. Die eigenartigen Bewegungsmotive sind Erfindungen des Tutilo, dessen Naturgefühl sich am glücklichsten in der Wiedergabe der Tiere und Pflanzen im unteren Abschnitt der zweiten Tafel bethätigt. Aelter und bedeutender als das vorgenannte ist das große Diptychon mit celebrierenden Geistlichen, von dem sich eine

Tafel in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., die andere bei Fr. Spitzer in Paris befindet. Die Tafeln sind jedenfalls germanische Arbeit aus der Zeit Karls des Großen; die reiche

Fig. 19. Elfenbeintafel: Tod der Maria. (In der Culemannschen Sammlung.)

Architektur derselben zeigt den Stil der karolingischen Bauten. Die im hohen Relief gehaltenen untersetzten Gestalten geben eine lebendige derbnaturalistische Auffassung zu erkennen. Der Einfluß antiker Vorbilder kommt allein in der richtigen

Wiedergabe der Körperverhältnisse und in der geschickteren Ausführung zur Geltung. Das Relief im Gebetbuch Karls des Kahlen, die Ermordung des Urias darstellend, ist dem vorigen ähnlich, steht aber in der Ausführung etwas zurück.

Wandmalereien sind aus der Karolingerzeit nicht erhalten; sie dürften im Stil mit den oben erwähnten Buchmalereien übereingestimmt haben: antik-altchristlich in den figürlichen Darstellungen, nordisch und antikisierend zugleich in der begleitenden Ornamentik. Das große Mosaik in der Kuppel der Pfalzkirche zu Aachen ist durch Beschreibung und Abbildung bekannt, jedoch war dasselbe vielleicht späteren Ursprungs und von Italienern ausgeführt. Die Berichte über die Wandmalereien in der Halle des Palas zu Aachen sind wenig zuverlässig und gestatten kein Urteil. Nach glaubhafterer Quelle sollen in der von Ludwig dem Frommen vollendeten Kaiserpfalz zu Ingelheim, sowohl im Palas als in der Kapelle, hervorragende Malereien vorhanden gewesen sein: ein Cyklus von Bildern aus dem Alten und Neuen Testamente in der Kapelle und die Abbildungen der berühmtesten Helden des Altertums und der Christenheit in der Halle des Palastes. Wichtiger als diese Nachrichten ist die Anschauung, die wir aus den erhaltenen Vollbildern der Handschriften schöpfen können. Es zeigt sich in diesen Malereien die Wiederholung altchristlicher Typen, aber nicht in strenger Kopistenweise, sondern mit einem eigenen Bestreben nach Ausdruck und Bewegung, wenn auch die neuen Versuche oft ungeschickt ausfallen mögen. Die Evangelistenbilder im Evangeliar Karls des Großen, jetzt in der Schatzkammer in Wien, fallen durch belebte Köpfe und großartige Haltung auf, zeigen aber noch strengen, schematischen Faltenwurf (Figur 20 S. 96). Hoch bemerkenswert sind die neben den prunkvolleren Werken hergehenden einfachen, nur teilweise getuschten Federzeichnungen, wie dieselben in der Wessobrunner Handschrift vorkommen (um 814), wegen ihrer ungeschulten, jedoch auf unmittelbarer Natur-

Fig. 20. Aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen.
(Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

beobachtung beruhenden Darstellungsweise; denn diese Richtung war es, welche der in der sächsischen Kaiserperiode beginnenden nationalen Richtung zum Ausgangspunkt dienen mußte.

Die karolingische Kunst ist, wie schon öfters erwähnt, nur zum Teil im engeren Sinne deutsch zu nennen, denn ein selbständiges Deutsches Reich wurde erst am Ende der Periode

durch den Vertrag von Verdun (843) geschaffen. Allerdings hatte schon vor dieser Zeit eine geistige Trennung der gallisch-fränkischen und der deutschen Nachbarvölker begonnen, wofür der Umstand beweisend ist, daß der erwähnte Vertrag bereits in zwei Sprachen abgeschlossen werden mußte, obwohl die deutsche Sprache noch am Hofe Karls des Großen die alleinherrschende war. Indes ging es mit der Ausbildung einer spezifisch deutschen Kunst nicht so rasch vorwärts, da das innere Deutschland für die Monumentalkunst noch ganz Neuland war. Zunächst wurde in der kirchlichen Kunst auf ornamentalem Gebiete die altgermanische Ueberlieferung zu Gunsten fremder antikisierender Einflüsse zurückgedrängt, und es bedurfte einiger Zeit, bis die erstere wieder in ihre Rechte trat und eine Verschmelzung der widerstrebenden Elemente stattfinden konnte. Früher und entschiedener als in der bildenden Kunst kündigt sich das werdende Deutschtum auf dem Gebiete der Dichtkunst an. Der Benediktinermönch Otfried zu Weißenburg im Elsaß eröffnet in seiner Ludwig dem Deutschen gewidmeten Evangelienharmonie die althochdeutsche Litteratur und verleiht derselben durch Einführung der strophischen Gliederung und des Endreims nach irischem Muster eine poetische Form.

II.

Frühromanische Periode unter den sächsischen Kaisern (von 918 bis 1024).

Das Reich Karls des Großen hatte sich durch die Unfähigkeit seiner Nachfolger und durch den Freiheitsdrang der Deutschen aufgelöst. Die einzelnen Völker erhielten eine politische Selbständigkeit, schlossen sich in sich enger zusammen und sonderten sich desto schärfer gegen einander ab, zum Vorteil für die Ausbildung eines Nationalcharakters. Am Hofe Kaiser Karls, der bald in Paris bald in Aachen residierte, wurde, wie schon erwähnt, noch deutsch gesprochen, aber schon beim Abschlusse des Vertrages von Verdun, nach welchem sich unter Ludwig dem Deutschen bereits zeitweilig ein abgetrenntes deutsches Reich bildete, verstanden sich die gallischen Franken und die rechtsrheinischen Deutschen nicht mehr. Ein deutsches Reich deutscher Nation von größter Machtfülle mit dem Anspruch auf die römische Kaiserwürde und damit auf die Weltherrschaft entstand allerdings erst unter den sächsischen Kaisern, welche ihre Herkunft von Wittekind herleiteten. Heinrich I. wurde der Begründer des Reichs; er baute Kirchen und Burgen und gründete Städte, und sein Sohn Otto I., der Große, erweiterte die Grenzen des Reichs, holte sich die römische Königskrone und vermählte sich mit einer Italienerin.

Ottos II. Gemahlin Theophanu war eine Griechin, unter ihrem Sohne Otto III. machte sich vornehmlich der byzantinische Einfluß in der Kunst bemerkbar. Mit Heinrich II. erlischt das sächsische Haus. Deutschland ist in dieser Periode in politischer Beziehung der leitende Staat Europas und der Hort des Christentums. Da der Mohammedanismus in den orientalischen Ländern östlich und südlich vom Mittelländischen Meere und teilweise selbst in Spanien das Christentum verdrängt hatte, so wurde der Schwerpunkt desselben in die germanischen Länder verlegt. Das damalige Deutschland reicht von den helvetischen Alpen bis zu den Harzgegenden. Das ehrwürdige Gotteshaus von St. Gallen in den Alpen, das Kaiser und Könige zu seinen Verbündeten zählte, die Insel Reichenau im Bodensee, das Rheinthal, Fulda und die Harzburgen und Harzstädte der sächsischen Kaiser sind die Wiege einer deutschen Kunst, die sich durch jungfräuliche Reinheit und Anmut auszeichnet. Zugleich entwickelt sich eine großartige Volksdichtung. Allerdings bleibt Rom der Mittelpunkt des kirchlichen Lebens, und die lateinische Kultur gewinnt einen bedeutenden Einfluß auf Litteratur und Kunst. Zugleich tritt der Orient mächtig hervor, und zwar gilt zunächst das Byzantinische als das Orientalische, aber auch zu Zentralsyrien scheint die Beziehung der früheren Zeit noch fortgedauert zu haben, vermittelt durch reisende Mönche. Jedoch wird der syrische Einfluß in Frankreich stärker bemerkbar als in Deutschland. Merkwürdig ist immerhin eine Parallele, welche sich zwischen dem neupersischen, sassanidischen Rittertum und dem abendländischen ergiebt; ersteres erscheint als ein Vorläufer des letzteren in Sitten und Gebräuchen, sogar in der Bewaffnung, wie die Reliefs turnierender Ritter auf den Felsen von Nakschi-Rustem beweisen.

Die Ausbildung des romanischen Kunststils bezeichnet ganz allgemein einen bedeutungsvollen Fortschritt in der Kunstentwicklung der abendländischen Völker, und besonders in der der Deutschen. Die neue Stilbildung geht von innen

heraus vor sich, wenn auch das Material zu derselben zum großen Teil von der Fremde herbeigetragen wird. Wir sehen schon jetzt eine gelehrte Welt neben der volkstümlichen Art ihren gesonderten Weg gehen. Die Scholastik nahm die christliche Dogmatik als ein Gegebenes und suchte die antiken Ueberlieferungen der Wissenschaft hiermit in Uebereinstimmung zu bringen; sie gebrauchte stets die lateinische Sprache. Selbst die Heldensage nahm ihren Durchgang durch die lateinische Form. Von der Nibelungensage gab es eine lateinische Darstellung; es ist eine Erzählung aus diesem Sagenkreise vom Mönch Ekkehard in St. Gallen in lateinischen Hexametern erhalten. Ebenso wird die Tierfabel in lateinischer Sprache bearbeitet, wie die Ekbasis, welche die Krankheit des Löwen und ihre Heilung durch den Fuchs schildert, bezeugt. Die Latinität ist in Deutschland sogar vorherrschender als in den eigentlich romanischen Ländern. Die Ottonen umgaben ihren Thron mit den gelehrten Männern der Kirche, die zugleich die Pfleger der Latinität waren. Die deutsche Sprache wird indes nicht ganz vernachlässigt; sie übt sich in Uebersetzungen kirchlicher Stoffe und wissenschaftlicher Werke der alten Litteratur. Die deutsche Poesie tritt mindestens noch in den Mysterienspielen, den Anfängen des deutschen Dramas hervor. Die ältesten deutschen Mysteriendichtungen sind zwei aus Freising stammende Dreikönigsspiele. In der Ausübung der bildenden Kunst standen die Geistlichen, besonders die Klosterleute, voran, das Laienelement nahm noch wenig an den Künsten teil. Aber die Mönche waren deshalb ebenso gut Deutsche und Söhne des Volks wie die Laien und wußten der Eigenartigkeit der Stammesanlagen Rechnung zu tragen. Für die Kunst wurde nun die gelehrte Gestaltung der Symbole von Bedeutung, indem man die Begebenheiten der griechischen und römischen Geschichte, sowie die des Alten Testaments als symbolische Vorbilder für die Ereignisse im Leben Jesu verwendete und diesen gegenüberstellte. Es ergab

sich zugleich eine Erweiterung des altchristlichen Kreises der Tiersymbolik, aber in demselben Sinne gehalten. Dazu trat eine Zahlensymbolik, die Dreiheit für das Göttliche, die Vierzahl für die irdischen Elemente, dann Sieben und Zwölf für viele geheiligte biblische Beziehungen. Ein weiteres fruchtbares Element für die bildende Kunst ergab sich aus der Personifikation der geistigen Mächte, der himmlischen Heerscharen, der Engel und Erzengel, deren Bildung wieder an altorientalische Vorstellungen, an die Cherubim in Mesopotamien, anknüpfte. Selbst die christlichen Teufelsdarstellungen finden schon ein Vorbild in den babylonischen Dämonen. Endlich sind die redend und handelnd auftretenden allegorischen Gestalten ein Erbteil aus der klassischen Antike.

Ungeachtet dieser Ueberflutung mit derartigen der Fremde entlehnten Vorstellungen dringt der altgermanische Geist immer wieder durch. Schon die Tiersymbolik hat einen Zug aufzuweisen, den wir bereits in der ersten Bronzekultur der deutschen Alpenländer, in der Hallstattperiode, vorfanden; es ist dies die Umwandlung der orientalischen Fabeltiere zu Lebewesen, deren Naturgeschichte in den mittelalterlichen Bestiarien umständlich geschildert wird. Im Ornament bleibt immer noch eine deutliche Spur der nordischen Bandverschlingungen mit den eingemischten Tierleibern zurück; nur werden diese Tierbildungen jetzt zu dramatischem Leben erweckt, sie gewinnen den Ausdruck des Wilden und Ungebändigten und verbinden sich mit christlich-symbolischen Elementen zu einem Ganzen, das allerdings für unser modernes Verständnis nur selten zu entziffern ist. In der That wird es kaum einmal gelingen, ein frühromanisches Relief von verschlungenen Tier- und Menschengestalten seinem Inhalte nach genügend zu erklären, obgleich an der damals volksgemäßen Deutlichkeit der Bezüge kaum zu zweifeln ist. Auf architektonischem Gebiete treten zugleich die in unbeholfener Weise antikisierenden Einzelformen auf, welche im Innern Deutschlands, in Sachsen und Westfalen

nicht auf einer Anlehnung an römische Monumente — die nicht vorhanden waren — zurückgeführt werden können, sondern auf theoretische Studien der antik-römischen Monumente, die vielleicht sogar auf Vermittelung des Vitruv zurückgehen. Die korinthisierenden Kapitelle des Turmbaues zu Corvey, welcher durch die von zwei Türmen eingeschlossene Mittelhalle bereits das romanische System zeigt, könnten auf französischen Einfluß deuten, aber für die jonisierenden Kapitelle in der Krypta der Schloßkirche zu Quedlinburg a. H. gilt unzweifelhaft das oben Gesagte. Diese der römischen Antike entlehnten Formen stehen noch ganz fremdartig und unvermittelt zu den übrigen Baugliedern und verschwinden später. Mindestens kommt das jonische Kapitell mit Polstern später nicht mehr vor, während die unbeholfen nachgeahmte korinthische Kapitellform sich noch länger erhält, allerdings meist mit nordischen Tiersymbolen verbunden und mit eigentümlichem Schnitt der Blätter.

In dem Herübernehmen antiker Ueberlieferungen zeigt sich ein auffallend wechselndes Verhalten. Zuweilen scheint es, als ob gar kein anderer Wunsch bestände, als das heiße Bemühen, die alten Kunstformen mit größter Treue nachzuahmen, und als ob dem vollständigen Gelingen dieses Bestrebens nur die Unbeholfenheit der Hand oder der Mangel an geeignetem Material, an Mitteln und an Kenntnis der Antike entgegengestanden hätte. Anderseits stößt man unversehens auf die starke Gegenwirkung einer volkstümlichen Erinnerung, auf ein Beharren des Volksgeistes bei dem Gewohnten, das sich mächtig und unverrückbar, gleich einem erratischen Block, in die scheinbar glatt zu verfolgende Bahn der Nachahmung wirft und eine Umbildung der Antike im nationalen Sinne hervorbringt. Bisweilen tritt die Eigenart des Volks kräftig genug auf, um die Entlehnung des Fremden, wenn auch höher Entwickelten, ganz beiseite zu schieben. Aber dennoch sehen wir bald die Kunst von dem Erreichen des Ziels einer freien Originalität ablassen, um in die banale Alltäglichkeit des

bequemen Herübernehmens stilistisch geprägter Formen zurückzufallen. Diese Erscheinungen sind in ihrem jähen Wechsel nicht zu erklären; sie sind eine Art Pulsieren des Menschengeistes zwischen Anspannung und Erschlaffung und treffen nicht nur für die romanische Stilperiode zu.

Der romanische Stil wird von den drei Hauptvölkergruppen, der deutschen, der italienischen und der französischen, ausgebildet, in welche die große fränkische Monarchie Karls des Großen sich aufgelöst hatte. Alle übrigen Länder des romanischen Stils sind in ihrer Kunst von einer dieser Gruppen abhängig. Deutschland ist in Einigkeit und Stetigkeit der Entwickelung allen voraus und bildet die größte romanische Schule des Abendlandes. Die deutsche Schule bewahrt eine bewundernswerte Selbständigkeit, und steht nur mit Burgund und der Lombardei in einem näheren Wechselbezuge. Die höchste Kraft der deutschen Schule ist jedoch in den Rheinlanden versammelt, während an Originalität wieder die sächsische Schule voransteht, dann folgt die alamannisch-bayerische. Zwischen diesen Hauptlandschaftstypen stehen als Uebergänge die westfälische, die hessische, die mainfränkische und in der Peripherie die lothringisch-elsässische Schule. Deutschland erfährt in dieser Stilepoche im geringsten Grade den Einfluß der gleichzeitigen Kunst des Auslandes und wirkt weit mehr über seine Grenzen hinaus als je in einer späteren Zeit seiner Kunstentwickelung. Der Beginn der romanischen Kunstepoche in Deutschland ist gleichzeitig mit der Regierung Ludwigs des Deutschen zu setzen; sie erscheint in ihren ersten Beispielen in der Gegend, von welcher in den letzten Zeiten der Karolinger die Sendboten des Reichs ausgegangen sind, in der Umgebung von Konstanz. Das Elsaß zeigt von allen Landschaften die größte Baudichtigkeit und zwar nicht nach der Rheinseite, sondern nach den Vogesen hin. Ueber die slawischen und ungarischen Länder erstreckt sich ebenfalls der Einfluß der deutschen Schule. Jedenfalls ist die Ausbildung der neuen romanischen Formensprache,

die in dieser Periode vor sich geht, eine gewaltige Leistung der bildenden Volksphantasie, die nur aus allgemeiner Teilnahme, mindestens des geistlichen Standes, am Kunstbetrieb erklärt werden kann.

Wie in der früheren Periode ist es der Kirchenbau, der zur Ausbildung der stilistischen Formen Gelegenheit giebt, denn der Profanbau erhält sich immer noch in seiner alten von allen Stilwandlungen so ziemlich unabhängigen Weise. Ueber die früher geschilderten Typen der Bauernhäuser ist deshalb nichts wesentlich Neues zu berichten, obgleich ohne Zweifel in dieser Zeit Veränderungen in der Einrichtung der Wohnräume und Hofstätten stattgefunden haben. Zu schildern ist der Bau der deutschen Ritterburg, der sich erst jetzt entwickelt und von der stilistischen Bewegung vorläufig nur wenige Formen annimmt, dann der Städtebau, der sein Befestigungswesen vom Burgbau entlehnt und seine Wohnhaustypen in der Hauptsache den Bauernhäusern nachbildet.

Die schon in der karolingischen Periode als vorzugsweise deutsch angesprochene zweichörige Form der flachgedeckten Kreuzbasilika mit gebundenem inneren Maßsystem findet jetzt die größte Verbreitung; und es bilden sich an derselben bereits provinzielle Verschiedenheiten aus. So wird in der sächsischen Schule der Chor in der Regel glatt abgeschlossen, während am Rhein und in Süddeutschland die altchristliche halbrunde Form beibehalten wird. Das einzige sächsische Beispiel mit halbrundem Westchor aus dem 11. Jahrhundert bietet St. Michael in Hildesheim (Figur 21). Im 12. Jahrhundert kommt der runde Chor an St. Godehard in Hildesheim, in Gernrode und Drübeck vor. Gerade geschlossene Westchöre sind, ohne Emporen, in den Domen von Münster, Paderborn, Bremen vorhanden, solche mit Emporen für Nonnen in Quedlinburg, Moritzberg bei Hildesheim, Gandersheim, Frose und Hecklingen, sämtlich aus dem 9. und 10. Jahrhundert stammend, in Sta. Cäcilia in Köln aus der zweiten Hälfte des 10. Jahr-

hunderts. — Die doppelchörigen Kirchen sind häufig in allen Teilen Deutschlands. Eine beschränkende Folge dieser Bau-

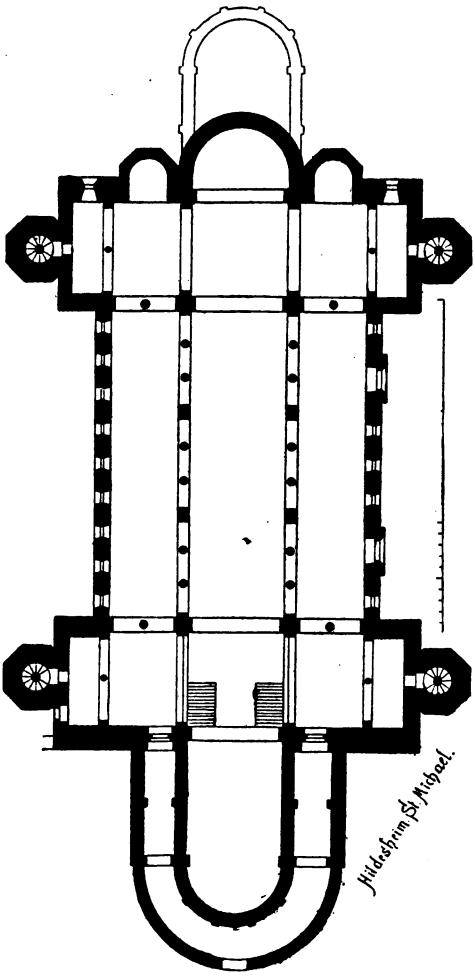

Fig. 21. St. Michael in Hildesheim, Grundriß. (Nach Dehio und v. Bezold.)

weise war der Mangel einer Westfassade, der wieder für die deutschen Kirchenbauten dieser Zeit zum unterscheidenden

Merkmal wird. In Sachsen scheint man geradezu eine Langseite zur Fassade gemacht zu haben, indem man an diese die Türme verlegte, während am Rhein und in Süddeutschland die Türme in der Regel zu beiden Seiten der West- oder Ostapsis angeordnet wurden. Falls der Westchor durch eine Empore zweigeschossig geteilt war, konnte wieder ein Mittelportal auf der Westseite angebracht werden, wie das auch mehrfach geschieht. Man begnügte sich übrigens nicht mit der doppelchörigen Anlage, sondern fügte westlich noch ein zweites Transept hinzu. In der Zeit der beiden letzten Kaiser aus dem sächsischen Hause wurde diese Form der Basilika geradezu herrschend. Als Beispiele sind St. Pantaleon in Köln, St. Michael zu Hildesheim, der Dom zu Münster und Sta. Maria Mittelzell auf Reichenau zu nennen. Bei späterer Hinzufügung des westlichen Chors erhielt dieser öfters allein das Transept, wie am Dom zu Mainz und an St. Emmeram zu Regensburg. Zu den Kirchen mit doppeltem Transept gehören auch die Dome von Augsburg und Bamberg.

Für den inneren Aufbau der flachgedeckten Basilika ist der Wechsel von Pfeilern und Säulen in den die Schiffe trennenden Arkadenreihen wichtig. Die ersten Versuche dieser Art sind in karolingischer Zeit in Italien vorgenommen und hängen offenbar mit den Bestrebungen zusammen, die den Ersatz der flachen Holzdecke durch Gewölbe im Auge hatten und im Grunde auf Motive des Zentralbaues und ihre Anwendung auf die Längsbasilika zurückgehen. In Deutschland hat in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts noch der reine Säulenbau den Vorzug, daneben setzt sich der reine Pfeilerbau der karolingischen Zeit fort; endlich nach der Mitte des 9. Jahrhunderts wird der Stützenwechsel zur üblichen deutschen Form und zwar immer in Verbindung mit Emporen, aber ohne Gewölbe zu bedingen. Die Stiftskirche zu Gernrode am Harz, aus dem 10. Jahrhundert, zeigt den Stützenwechsel, obgleich die Zwischendecken der Abseiten von Holz sind.

Das Langhaus derselben Kirche hat im Erdgeschoß in jeder Gruppe eine Zweiteilung, in der Galerie eine Dreiteilung, die durch Zwischensäulen noch einmal verdoppelt wird. Das Wohlgefallen an der Bildung rhythmischer Reihen kann hier allein die Annahme des Stützenwechsels veranlaßt haben.

In der Frühperiode des Stils kommen nicht alle Provinzialismen zu gleichmäßiger Entwickelung, aber in den Hauptzentren ist bereits die auffallende Uebereinstimmung der Kunstformen mit dem Stammescharakter nachzuweisen. Dem schlichten, klaren Sinn der Sachsen entspricht die einfache Bescheidenheit in der Hauptanlage, in der Ausbildung der Gliederungen und Ornamente ihrer Kirchenbauten, denen ein klassisch zu nennender Adel der Bildung innewohnt. Zugleich ist die sächsische Provinzialschule die originellste, schon deshalb, weil in ihrem Bereiche durchaus keine römischen Denkmale zur Nachahmung vorhanden waren. In der regelmäßigen Ausbildung der flachgedeckten Basilika als lateinisches Kreuz steht Sachsen jedenfalls voran; die noch etwas schwankenden Maßbestimmungen im Verhältnis der Schiffe und Joche sind Zeichen der Frühzeit, wie bei den Stiftskirchen von Gernrode und Quedlinburg, die aus dem letzten Drittel des 10. Jahrhunderts stammen. Das gebundene System, einer der eigensten deutschen Baugedanken, wird nicht aus konstruktiver Notwendigkeit, sondern aus bloßem Wohlgefallen an streng regelmäßigen Maßverhältnissen hervorgerufen. Ebensowenig ist der Stützenwechsel, der das gebundene System begleitet, in Deutschland durch den Gewölbebau veranlaßt. Eine sächsische Eigentümlichkeit ist die Anlage je einer Nebenapsis an der Ostseite der Kreuzarme. Unter den beiden Landschaftsgruppen, die im Aufbau den Stützenwechsel anwenden, der lothringischen und der sächsischen, nimmt letztere künstlerisch den ersten Platz ein. Der Ausgangspunkt ist das dreigeschossige System des Aufbaues. Ein Hauptbeispiel aus dem 10. Jahrhundert bietet die schon erwähnte Stiftskirche von Gernrode (Figur 22 S. 108). Aehnlich sind

die ursprünglichen Anlagen von Frose, Gandersheim und St. Michael in Hildesheim. In Hildesheim hatte das im 12. Jahrhundert erneuerte Mittelschiff vielleicht vorher Emporen besessen, wie das Querschiff noch jetzt. Im 11. Jahrhundert

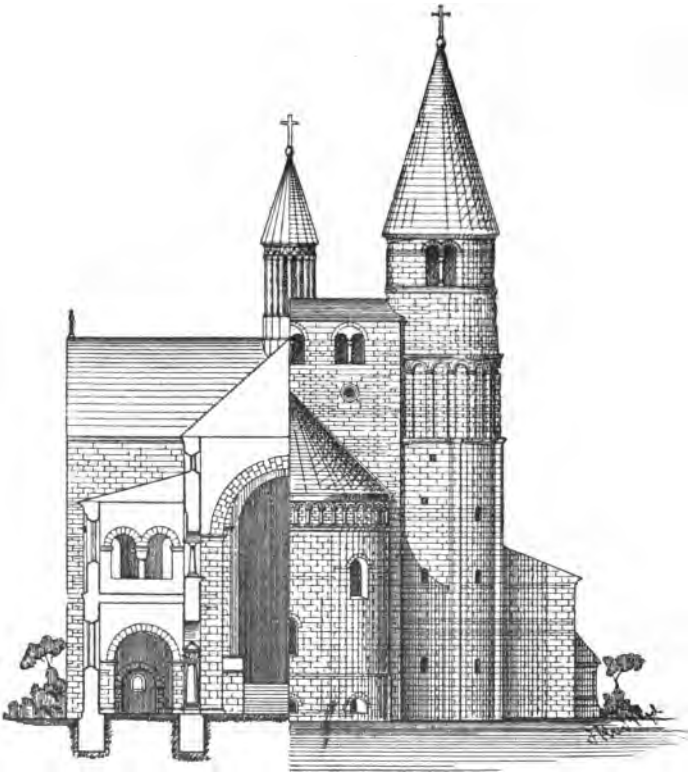

Fig. 22. Schnitt und Ansicht von der Stiftskirche in Gernrode.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

finden wir die Emporen schon durchweg unterdrückt. — Der zweisäulige Rhythmus kommt zuerst an der Stiftskirche zu Quedlinburg und an St. Michael zu Hildesheim vor (vergl. Figur 21). Die reine Säulenbasilika ist eine Ausnahme in

Sachsen und ist erst im 11. Jahrhundert aus der Hirsauer Schule abgeleitet. Uebrigens ist die in Deutschland überhaupt am stärksten vertretene Pfeilerbasilika ebenfalls in Sachsen in großer Zahl vorhanden, aber erst seit dem 11. Jahrhundert. Der Gewölbebau kommt an größeren Kirchen Sachsens erst im 12. Jahrhundert zur Ausbildung; bis dahin beschränkt sich derselbe auf Krypten und davon abgeleitete kleine einschiffige Anlagen, wie die Ludgerikapelle in Helmstedt. Wegen der meist zweichörigen Anlage mangelt in Sachsen die Ausbildung der Westfassade; dafür macht sich, sehr zum Unterschiede gegen das altchristliche Basilikenschema, die Ausgestaltung des gesamten Baukörpers zur rhythmisch bewegten Gruppe geltend. Der frühromanische Turmbau erscheint in den Zentraltürmen über den Vierungen und in den Treppentürmen. Ein reiches Beispiel bietet St. Michael in Hildesheim mit zwei Vierungstürmen und zwei Treppentürmen in den Mittelachsen der Querschiffe (Figur 23 S. 110). In diesem Falle führten die Treppentürme vermutlich zu den oberen Räumen der Vierungstürme; am häufigsten ist jedoch die Verbindung der Treppentürme mit einer Empore im Westchor, für welche Anlage die Stiftskirche zu Gernrode noch vor dem Jahre 1000 ein Beispiel bietet. Der Typus von St. Michael in Hildesheim stimmt noch auffallend mit dem des karolingischen ersten Doms in Köln überein, wie denn das Bauideal der ottonischen Zeit noch dasselbe ist, wie das der karolingischen. Falls bei doppelchörigen Anlagen die westliche Exedra zweigeschossig geteilt ist, so erhält diese ein drittes, als Glockenstube dienendes Geschoß; die den Aufgang zu den Emporen enthaltenden Flankentürmchen werden höher geführt und bilden den Zugang zur Glockenstube. Bei dieser an kleineren sächsischen Kirchen typisch werdenden Anordnung bleibt der Ostbau turmlos. Der mit einem nach Ost und West abfallenden Satteldach gedeckte westliche Zwischenbau überragt die Firstlinie des Mittelschiffs beträchtlich, so daß für die freiliegende Endigung der Türme

nur wenig übrig bleibt, und der Unterbau bildet eine zuſammenhängende, ungegliederte Fläche. Es wird dieſes übereinfache Motiv der Faſſadenbildung in Sachſen mit großer Zähigkeit feſtgehalten. — Für die Bildung der frühromaniſchen dekorativen Formen iſt in Sachſen ein gewiſſes ſtudiertes Antikiſieren bemerkenswert. Die Liſenen des Aeußern werden, wie beiſpielsweiſe in Gernrode, als pilaſterartige Mauerſtreifen

Fig. 23. St. Michael in Hildesheim, Anſicht. (Nach Dehio und v. Bezold.)

mit Fuß- und Kopfſtück gebildet; an den Türmen werden dieſe antikiſierenden Liſenen allerdings mit Spitzgiebeln bekrönt, ähnlich denen an der Halle in Lorſch. Einzelne Säulenkapitelle ſind joniſierend, wie die ſchon erwähnten in Quedlinburg und Gandersheim (Figur 24). Aber auch das korinthiſierende Blätterkapitäl kommt im 9. Jahrhundert in Helmſtedt vor. Eine konſtruktive Kapitälform zeigt die Galerie

über den Scheidebogen des Mittelschiffs zu Gernrode, in einer abgestumpften Pyramidenform, welche mit einzelnen Pflanzenstengeln belegt ist, in Verbindung mit einer Dreiecksvertiefung, deren Spitze nach oben gerichtet ist, an den Gewölbeanfängern (Figur 25 S. 112). Der Mangel an römischen Vorbildern macht es in Sachsen erklärlich, daß gewisse Formen des alten Holzbaues in den Steinbau aufgenommen werden; so das pilz- oder scheibenförmige Kapitäl, die Verbindung eines flachen

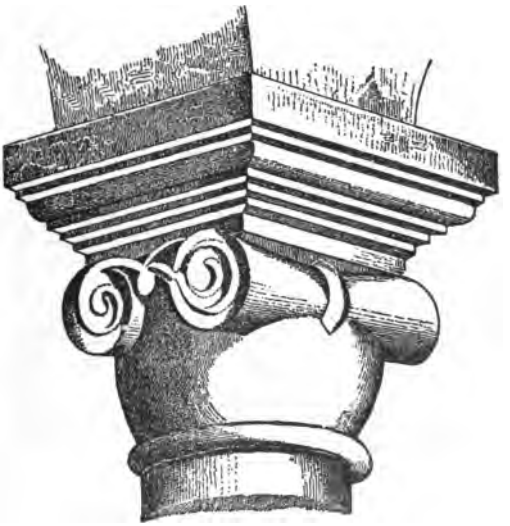

Fig. 24. Kapitell von Gandersheim. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Kelchs mit einer oberen Scheibe oder abgeplatteten Halbkugel, wie dasselbe in Quedlinburg vorkommt. Ebenso erinnert der flache Charakter der sächsischen Steinornamentik an ihre Herkunft aus dem Holzschnitzstil. Das Würfelkapitell, welches vielleicht auf byzantinische Anregungen zurückgeht, kommt in den sächsischen Bauten des 10. Jahrhunderts noch nicht vor. Immerhin ist St. Michael in Hildesheim das erste bedeutende deutsche Gebäude, an dem das Würfelkapitell gleichmäßig in

allen Bauteilen durchgeführt wird (Figur 26). Die Gestaltung des Pfeilers zeigt wieder dem Holzbau entnommene Formen. Die Abfasung der Ecken oder die Profilierung derselben sind Holzformen. Eine in Sachsen sehr gefällig ausgebildete Gestalt des Pfeilers bildet die Auskehlung der Ecken des

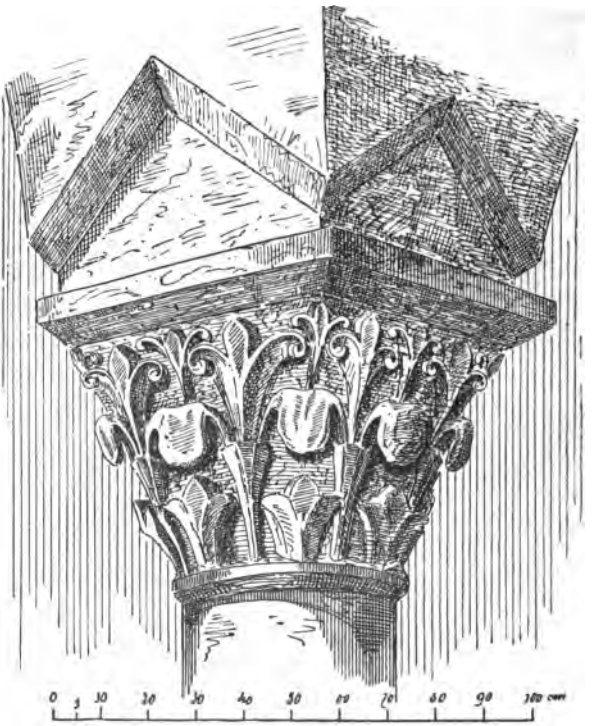

Fig. 25. Kapitell und Kämpfer von Gernrode. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Quadrats und ihre Ausfüllung mit schlanken Säulchen. Von den frühromanischen Holzdecken ist nichts erhalten, doch scheinen nach den jüngeren Nachahmungen zu schließen die Vertäfelungen der Decke bedeutend häufiger als die offenen Dachstühle gewesen zu sein. Für die Polychromie des Innern von St. Michael

Fig. 26. Inneres der St. Michaelskirche in Hildesheim.

in Hildesheim ist der regelmäßige Wechsel roter und weißer Sandsteinschichten in den Keilsteinen der Bogen und selbst in den Einzelheiten der Säulen bemerkenswert.

Die frühromanische Architektur der Rheinlande steht in einem starken Gegensatze zu der Sachsens. Der herrlichen, zum Genusse des Lebens einladenden Natur des Rheinlandes entspricht die reichere Grundrißbildung der Bauten und der reizvolle, malerisch gruppierte Aufbau. Das Vorhandensein der römischen und karolingischen Vorbilder drängte früh auf die Entwickelung des Gewölbebaues hin. Auch im Rheinlande ist in frühromanischer Zeit die auf karolingische Ueberlieferungen zurückgehende, doppelchörige, flachgedeckte Basilika die für größere Kirchen vorherrschende Form. Die Chöre behalten in der Regel die halbrunde Form. Ausnahmsweise kommt in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, in der Kirche des Nonnenklosters Sta. Cäcilia zu Köln, ein platt geschlossener Westchor vor, in Verbindung mit einer Empore, zugleich mit einer fünfschiffigen, halb unterirdischen Halle und einer ausgedehnten Krypta. Die Anlage des doppelten Transepts zeigt St. Pantaleon in Köln, im 10. Jahrhundert begonnen, wenn auch später umgebaut. Die Dome von Mainz und Worms sind vermutlich gleich in der ersten Anlage doppelchörig und mit einem Westtransept versehen gewesen, zugleich deutet die östliche Turmgruppe, die sich aus einem mächtigen Zentralturm und flankierenden schlanken Rundtürmen zusammensetzt, auf eine Verwandtschaft mit den Doppeltransept-kirchen. Die rheinländische flachgedeckte Kreuzbasilika erlangt selten die genaue Bestimmtheit der Maßverhältnisse in der Breite der Schiffe und den Abmessungen der Joche, welche die sächsische ausgebildete Form besitzt, außerdem fällt am Mittelrhein bisweilen das Querschiff ganz fort. Am Oberrhein ist dasselbe zwar meist vorhanden, bildet jedoch in der Durchschneidung selten ein regelmäßiges Quadrat. Die Pfeilerbasilika ist im Rheinlande die bei weitem verbreitetste, die Säulenbasilika ist selten; es sind nur St. Georg in Köln und St. Peter in Utrecht zu nennen; die Form mit Stützenwechsel kommt gar nicht vor. Von den ursprünglichen Domanlagen von Mainz und Worms aus dem 10. Jahr-

hundert ist allerdings die Art der Stützen nicht bekannt. Die Seitenschiffe sind im allgemeinen, gleichfalls wie in Sachsen, mit Holzdecken versehen, doch bieten die Rheinlande die ersten Beispiele der Ueberwölbung dieser Teile. Werden a. d. Ruhr, aus dem 9. Jahrhundert, zeigt Emporen mit quergelegten Tonnengewölben; Sta. Ursula in Köln aus dem 10. Jahrhundert besitzt Emporen über den Langseiten. Diese Art der Anlage erhält sich über die Frühepoche hinaus. Die gewölbten Emporen stellen eine Uebertragung aus dem karolingischen Zentralbau auf die Basilika dar. Eine deutliche derartige Ableitung giebt der Westchor im Dome zu Essen aus dem 10. Jahrhundert. Ein halbes Sechseck ist in einem rechteckigen, von zwei Treppentürmen flankierten Turmbau eingeschlossen und öffnet sich in einem weiten, von korinthisierenden Kapitälen und antikisierenden Kämpferaufsätzen getragenen Rundbogen gegen das Schiff. Die runde Hauptkuppel setzt unmittelbar über den oberen Arkaden an. Das Münster von Essen giebt wieder ein Beispiel der doppelchörigen Kirchen; hier diente der Westchor als Nonnenchor. Wahrscheinlich besaßen in Essen die Abseiten ein Emporengeschoß und waren vermutlich unten mit quergestellten Tonnengewölben überdeckt. Sta. Ursula in Köln, noch aus dem 10. Jahrhundert, zeigt Seitenemporen; die Gruppierung der Galerieöffnungen der Kirche hat die größte Aehnlichkeit mit denen des Oktogons zu Mettlach. Es ist der Stützenwechsel in den Galerien vorhanden. — Die große architektonische That der Rheinlande, die Ausbildung der gewölbten Basilika, erfolgte allerdings erst später, in der Periode des entwickelten romanischen Stils. Der Turmbau geht auch hier von einer Verbindung der Treppentürme mit einer Empore im Westbau aus, wie in St. Pantaleon in Köln, St. Castor in Koblenz. Ebenso war der Vierungsturm üblich. Für die Gestaltung des Westbaues wird am Niederrhein die mittlere Glockenstube über der Empore als Hauptmotiv genommen, der niederrheinische Turmtypus

hat seinen ältesten Vertreter im Münster zu Essen. Die Anlage ist einerseits mit der Vorhalle der Palastkapelle zu Aachen, anderseits mit Corvey in Westfalen verwandt. Besonders glücklich gedacht ist die Verwertung des oktogonalen Oberbaues für das Glockenhaus. — Für die äußere Gliederung wird in den Rheinlanden schon in früher Zeit der Bogenfries in Verbindung mit der Lisene wichtig, obgleich das Motiv in Italien früher auftritt. Das älteste Beispiel für die Anwendung des Bogenfrieses in Deutschland bietet der Westbau von St. Pantaleon in Köln, falls derselbe der Bauperiode des 10. Jahrhunderts angehört. Zugleich zeigt der ältere Bau von St. Pantaleon in der Wanddekoration noch einen Nachklang spätrömischer Bauweise, in den wechselnden Schichten von Tuffsteinen und Ziegeln und in der von einer Karniesform begleiteten Profilierung der Dachgesimse. Die Lisene kommt an St. Kastor in Koblenz pilasterartig mit Fuß- und Kopfstück vor und in derselben Ausbildung an den Osttürmen des Mainzer Doms. Die später erfolgende Einführung des Gewölbebaues änderte nichts an der Anwendung der Lisenen und Bogenfriese als Außengliederung, da der Strebepfeiler der deutschromanischen Kunst bis zu ihrem Ausgang fremd blieb. Die Ausbildung einer Westfassade kann infolge der doppelchörigen Anlagen am Rhein so wenig erfolgen als in Sachsen. Nur in dem Fall, wo sich die Apsis an einen Querbau anlehnte, war die Möglichkeit gegeben, diese Seite als Eingangsseite zu benutzen und danach zu gestalten. — Von den häufig vorkommenden dekorativen Einzelgliedern ist das korinthisierende Blätterkelchkapitäl zu erwähnen. Für die jonisierenden und korinthisierenden Kapitälformen bietet Essen am Ende des 10. Jahrhunderts ein bedeutendes Muster. Das schon bei Quedlinburg erwähnte pilzförmige Kapitäl kommt auch in Werden und Essen vor. Das Würfelkapitäl ist den ältesten Teilen der Dome von Mainz und Trier noch fremd, in St. Pantaleon in Köln ist es erst unfertig angedeutet. Aus-

gebildet sehen wir diese Kapitälform in der Krypta von St. Gereon in Köln (Figur 27).

Fig. 27. Krypta in St. Gereon in Köln.

Der Baucharakter Westfalens hält sich in der Mitte zwischen dem rheinländischen und dem sächsischen. Die Absicht auf künstlerisch-dekorative Wirkung tritt in den Hintergrund gegen das verständige Suchen nach konstruktiven Fortschritten. Aus diesem Grunde finden die Gewölbe in Westfalen eine

frühzeitige Anwendung. Die flachgedeckte Kreuzbasilika tritt hier durchweg als Pfeilerbasilika auf. Die Anlage des Doppeltransepts ist nicht üblich, wenn nicht etwa die älteste Form des Doms von Münster darauf berechnet war. Eins der frühsten Beispiele des deutsch-romanischen Gewölbebaues giebt das Erdgeschoß des zweistöckigen Westchors der Abteikirche zu Corvey, aus dem 10. Jahrhundert, der fünfschiffig geteilte Raum gleicht einer Krypta, während der Oberchor flach gedeckt ist. Die vier verkürzten Mittelsäulen des Unterchors, mit stark antikisierenden Kapitälen und den antiken Gewölbstücken nachgeahmten Aufsätzen, sind aus einem Bau der Karolingerzeit herübergenommen. Corvey hat allein im 10. Jahrhundert die Anlage der zweigeschossigen westlichen Vorhalle zwischen den Türmen, während dasselbe System erst im 11. Jahrhundert in Cluny auftritt und von da auf die Hirsauer Schule in Schwaben übergeht. — Kleinere kapellenartige Gebäude in Westfalen folgen dem Typus der Krypta, und deshalb sind die ältesten Gewölbkirchen Deutschlands Hallenkirchen. Eine deutsche Erfindung ist die Hallenkirche nicht, sie hat mit tonnengewölbtem Mittelschiff seit dem 10. Jahrhundert in Frankreich die größte Verbreitung gefunden. Die Bartholomäuskapelle in Paderborn, aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts, ist bereits eine vollkommene Hallenkirche. Die Kuppelgewölbe derselben ahmen durch in Stuck ausgeführte Gratansätze Kreuzgewölbe nach. Für die Gestaltung der Westfassaden an den Bauten des 11. Jahrhunderts giebt Corvey ein weitwirkendes Muster, beispielsweise erkennt man den Einfluß desselben am Dome zu Osnabrück. Die Westtürme haben quadratischen Grundriß angenommen und liegen mit dem den Westchor und das Glockenhaus enthaltenden Mittelbau in gleicher Fluchtlinie; das Ganze wirkt höchst massig und schwerfällig. Der Dom zu Paderborn hat aus dem gotischen Umbau den im Anfang des 11. Jahrhunderts erbauten Turm an Kerngemäuer bewahrt. Der untere quadratische Mittelbau steigt zu bedeutender Höhe

empor; und man kann annehmen, daß das Erdgeschoß ursprünglich als Chor gedient hat. — Das jonisierende Kapitäl kommt noch in Osnabrück vor, jedoch herrscht seit den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts allein das Würfelkapitäl.

Obersachsen, Thüringen und Hessen entwickeln in frühromanischer Zeit keine besonderen Typen. Die Klosterkirche zu Hersfeld, in der in diesen Gegenden zuerst das Würfelkapitäl in Anwendung kommt, gehört vielleicht noch zu den karolingischen Vorstufen in der Entwicklung der Kreuzbasilika. Die weit ausladenden Kreuzflügel sind noch schmäler als das Mittelschiff, und es fehlen die Gurtbogen zur Abtrennung der Vierung. Vermutlich erfolgte der Herstellungsbau im 11. Jahrhundert auf den alten Fundamenten. Hersfeld war doppelchörig und der Westchor enthielt eine Empore für Chorherren. Der Gewölbebau wird in den oben genannten Landschaften erst später entwickelt. Der Dom zu Merseburg besitzt östliche Türme ohne Verbindung mit den Emporen, dieselben konnten also nur den Zugang zum Dachraum bezwecken.

Alamannien und Schwaben stimmen in dieser Periode, was die Hauptanordnung der kreuzförmigen flachgedeckten Basilika anbetrifft, im großen mit den übrigen Provinzialschulen überein. Sta. Maria Mittelzell auf Reichenau besitzt das doppelte Transept und ist bereits als karolingischer Bau erwähnt. Der Dom zu Augsburg vom Ende des 10. Jahrhunderts gehört der Gruppe mit Doppelchor und Westtransept an. Jedoch zeigt sich in Schwaben, wie am Oberrhein, die Neigung zu platten Chorschlüssen und zur Unterdrückung des Mittelschiffs; die Dome von Konstanz und Augsburg sind in dieser Hinsicht als Ausnahmen zu betrachten. Die reine Säulenbasilika kommt in Alamannien und Schwaben ziemlich häufig vor, wie bei den drei Kirchen auf Reichenau, den in Stein a. Rhein, Petershausen und Schaffhausen, dem Dom zu Konstanz und den Kirchen in Schwarzach, Alpirsbach u. a. Ein Beispiel der Pfeilerbasilika ist der Dom zu Augsburg. Der Stützenwechsel ist in

diesen Landschaften nicht üblich, ebenso fehlen die vorbereitenden Schritte für die Ausbildung der Gewölbbasilika. In der erwähnten doppelchörigen Hauptkirche des Klosters Reichenau ist ein Zentralturm vorhanden, jedoch liegt derselbe nicht über der Vierung des westlichen Transepts, sondern über der viereckig ummauerten Apsis, weshalb das ehemalige Vorhandensein eines Ostturms fraglich ist. Die spezifisch süddeutsche Turmstellung ist indes die östliche, entweder als Einzelturm über dem Ende des Mittelschiffs oder als Turmpaar über den Enden der Seitenschiffe. Die Türme sind nur als Glockentürme gebraucht, und da steinerne Treppen nicht vorhanden sind, so werden die Glocken vom Schiff aus geläutet worden sein. Da diese Kirchen gewöhnlich des Querschiffs entbehren oder nur eins im Westen besitzen, so ergiebt sich eine Gesamterscheinung derselben, die bedeutend von dem norddeutschen Typus abweicht. Oestliche Einzeltürme, zum Teil direkt über dem platt geschlossenen Chor stehend, finden sich im nördlichen Schwaben. Für die Zweizahl der Osttürme dürfte der Dom von Augsburg das älteste Beispiel aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ergeben. Hier sind die Türme seitwärts an die Niederschiffe angelehnt, ähnlich den gleichzeitigen Teilen des Doms von Mainz und den wenig jüngeren des Doms von Merseburg. In Thüringen kommt diese Turmstellung nur in dem einzigen Falle vor.

Der Bogenfries kommt an Sta. Maria auf Reichenau kurz vor der Mitte des 11. Jahrhunderts vor. Verjüngte, monolithe Säulenschäfte finden sich im Dom zu Konstanz, zum Teil in den Reichenauer Kirchen und in Knechtstaden. Auch das jonisierende Kapitäl ist noch in Reichenau angewendet, während das Pyramidenkapitäl in den Krypten zu Reichenau und Augsburg vorkommt. Sonst herrscht allgemeiner das frühromanische korinthisierende Blätterkelchkapitäl. Das Würfelkapitäl kommt in Süddeutschland später auf als in Norddeutschland und kann deshalb kaum von der Lombardei nach Deutschland eingeführt sein.

Doppelchörige Basiliken sind in Franken der Dom in Bamberg vom Anfange des 11. Jahrhunderts und seine spätere Wiederholung in St. Jakob daselbst. Der Dom war eine Gründung des sächsischen Kaisers Heinrich II.; und es ist denkbar, daß die doppelte Transeptanlage von Sachsen hierher verpflanzt wurde. Der Bau war eine Pfeilerbasilika, ebenso wie der aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammende Dom zu Würzburg. Die Säulenbasilika wird in Franken erst später in der Nachfolge der Hirsauer Schule eingeführt. Vorbereitungsformen für die Gewölbbasilika sind nicht zu bemerken. Bayern und Oesterreich zeigen noch altertümliche Bauformen. Die erste Anlage der regelmäßigen Kreuzbasilika erfolgt am Anfang des 11. Jahrhunderts in St. Emmeram zu Regensburg, später wird ein westlicher Chor mit Transept hinzugefügt, jedoch stammt der Plan des Ganzen aus früherer Zeit. Die Ostkrypta von St. Emmeram besitzt noch den ringförmigen Typus der Karolingerzeit. Zugleich zeigen St. Emmeram und Obermünster, letzteres ebenfalls in Regensburg, noch das schwankende Maßverhältnis der Schiffsbreiten; beide Kirchen sind Pfeilerbasiliken. Ueberhaupt blieb in Bayern und Oesterreich die Pfeilerbasilika die allgemein gültige Form bis ans Ende der romanischen Epoche, diente aber hier ebensowenig wie in Franken als Vorbereitung für den Gewölbebau. Die kleinen gewölbten Rund- und Polygonalbauten im südöstlichen Deutschland gehören der Spätzeit an und werden wohl auf italienischen Einfluß zurückgehen. Die Turmgruppe fand im südöstlichen Deutschland nur schwachen Anklang; isolierte Türme nach Art der Campanilen sind nicht selten; die Einbeziehung der Türme in den Baukörper scheint erst in der Mitte des 11. Jahrhunderts allgemeiner geworden zu sein. Von dem bedeutendsten frühromanischen Bau Bayerns, St. Emmeram in Regensburg, kann behauptet werden, daß hineingezogene Türme nicht vorhanden waren, sondern daß ein Campanile bestand. Sicher frühromanisch ist der freistehende Turm bei

dem Obermünster daselbst, ebenso der auf Frauenchiemsee. Die freistehenden Türme in Wessobrunn und Hohenwart a. Paar waren Glocken- und Westtürme zugleich. Die erwähnten Turmanlagen lassen auf italienischen Einfluß in Bayern schließen. In St. Emmeram zu Regensburg liegt der Haupteingang auf der Längsseite. — Die südöstlichen Marken folgen im Grundriß der Basilika der bayerischen Sitte; denselben schließt sich Ungarn an, während in Böhmen fränkische und sächsische Einflüsse sich kreuzen.

Im Elsaß findet sich noch häufig der altertümliche T förmige Grundriß der Basilika; so im Münster zu Straßburg, in St. Stephan daselbst, in Eschau, Bergholzzell u. s. w. Die jetzt zerstörten lothringischen Abteikirchen von Stablo und St. Trond waren Säulenbasiliken. Abt Poppo von Stablo übertrug diese Form nach Limburg a. d. H. und nach Hersfeld in Hessen. Im Elsaß sind die Säulenbasiliken ziemlich häufig. Die Gruppe der Basiliken mit Stützenwechsel in Lothringen ist ohne Zusammenhang mit Sachsen, vielmehr ist ein Bezug zu Nordfrankreich vorhanden. Das Hauptdenkmal ist St. Willibrord zu Echternach (1031), davon abhängig ist Sustern; beide Denkmale liegen im Limburgischen. Im Elsaß giebt es einige Beispiele des Stützenwechsels. Die Stützenform des alten Doms in Straßburg (1025—1028) ist nicht bekannt, vermutungsweise waren es Pfeiler, denn diese kommen im Elsaß und in Lothringen am häufigsten zur Anwendung. Die Emporenanlagen über den Langseiten haben sich in Andlau im Elsaß aus dem 11. Jahrhundert erhalten. Emporen nach dem Vorbilde des Aachener Zentralbaues sind in Echternach erhalten, und zwar bereits mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen. Die Einzelheiten in Echternach sind noch sehr antikisierend; dies tritt in den mit Eierstäben versehenen Kämpfergesimsen, in den korinthisierenden Blattkelchkapitälen und in der, wenn auch umgebildeten, attischen Basis der Säulen zu Tage.

Die Ausbildung der Portale und Fenster in reicheren Formen erfolgt erst in späterer Zeit; vor der Mitte des 12. Jahrhunderts ist in Deutschland kein mit abgetreppten Wandungen versehenes Portal zu finden. Dagegen zeigen die Fenster in Deutschland schon früh die doppelseitige Abschrägung nach außen und innen.

Die Klosteranlagen können ihrer Hauptanordnung nach kein besonderes Material für Untersuchungen über volkstümliche Kunst bieten, da sie wegen ihrer gewissermaßen internationalen Beziehungen bei weitem weniger Unterschiede in den verschiedenen Ländern zulassen als selbst die Kirchen. Dasselbe allgemeine Schema der Klosteranlage wird von dem ältesten abendländischen Orden der Benediktiner von Italien nach Frankreich und Deutschland übertragen. In der Gestaltung des Kreuzganges wird überall das Schema des Peristyls der antiken Villa wieder aufgenommen; aber dies ist auch der einzige Vergleichspunkt mit der Antike, denn die Mönchswohnungen genügten einzig den durch die Ordensregeln bestimmten einfachen Bedürfnissen und bedurften keiner Anlehnung an ältere stilistische Vorbilder. Die Einzelhäuser außerhalb der Klausur, die Gastwohnungen, das Abtshaus und andere, folgten aber in Deutschland, wie schon früher bemerkt, den Typen des deutschen Bauernhauses. In der Herübernahme stilistischer Kunstformen aus dem gleichzeitigen Kirchenbau mußten die Klöster naturgemäß den Wohnhausbauten zu Profanzwecken vorangehen, indes erscheinen die Kunstformen nur an Einzelheiten der Klöster, in erster Linie am Kreuzgang, dann an den gemeinschaftlichen Eß- und Schlafsälen. Die geringen Reste des St. Michaelklosters in Hildesheim lassen eine ziemlich getreue Wiederholung des Bauplans von St. Gallen erkennen und zeigen wieder die Fortdauer des karolingischen Bauideals. Der flachgedeckte Kreuzgang von St. Michael war zweistöckig angelegt. Eine kurze Schilderung des Klosterplans von St. Gallen wäre also hier immer noch am Platze und kann umsomehr gerechtfertigt erscheinen, als die Insassen der

Klöster als damalige fast einzige Vertreter der Kunst und Wissenschaft notwendig unsere Anteilnahme für ihre Wohnungen beanspruchen. Das Hauptsächlichste der Klosteranlage war die Umschließung derselben mit der Klausur, die durch eine feste, nur mit wenigen Eingängen versehene Mauer dargestellt wurde. Das Kloster von St. Gallen schließt sich unmittelbar an die Südseite der Kirche an, und zwar stößt der Kreuzgang, wie immer, unmittelbar an die Mauer der Kirche; die innere Mauer des Kreuzgangs ist mit Thüren und Reihen von gekuppelten Fenstern durchbrochen, der nördliche Arm an der Kirche sollte zugleich den Kapitelsaal bilden und ist mit Bänken versehen, im Zusammenhange mit diesem Raum liegt das Sprechzimmer. Den anderen drei Seiten schließen sich zweistöckige Gebäude an; das östliche enthält unten den Wohnraum, oben die Schlafkammern der Mönche; das südliche enthält den Speisesaal, das westliche die Kellerei. Das Wohn- und Schlafhaus steht mit einem Latrinengebäude und mit einer Badeanstalt in Verbindung, der Speisesaal mit der abgetrennten Küche und durch diese mit der Bäckerei und Brauerei. An diese Gebäude schließt sich weiterhin eine Gruppe von Speichern, Wirtschaftsräumen und Ställen an. Die Baulichkeiten nördlich der Kirche, die nicht zur engeren Klausur gehörten, wie das Gästehaus, das Schulhaus, der Palas des Abts und die Wohnung der Dienstmannen, sind dem deutschen Charakter ihrer Anlagen nach bereits bei den Typen des Bauernhauses geschildert. In der Mittellinie des östlichen Chors lag die Mönchsschule und das Krankenhaus, mit der dazwischen liegenden Doppelkapelle zu einer Gruppe vereinigt; außerdem gehörten zu derselben die abseits liegenden Küchen und Badestuben. Am nördlichen Rande lag das Arzthaus, der Raum zum Aderlassen und der Garten für Heilkräuter. Südlich von der genannten Gruppe ist der Friedhof, der Gemüsegarten mit der Gärtnerwohnung, der Federviehhof das Gesindehaus und die Scheune zu bemerken. Eine westlich, von der Kirche gelegene letzte Gruppe ist durch eine Mauer

vom inneren Klosterbezirk abgetrennt und umfaßt Ställe und Gesindewohnungen, sowie den öffentlichen Zugang zum Atrium der Kirche. Der Plan von St. Gallen giebt keine Auskunft, in welcher Art der Aufbau erfolgen sollte, überhaupt kam derselbe wegen der Beschaffenheit des Terrains nicht in der gezeichneten Weise zur Ausführung; es war mehr ein Musterschema gegeben, das nach den speziellen Verhältnissen abgeändert werden konnte. — Wir werden in den späteren Zeiten finden, daß die Klosterbauten und namentlich die Kreuzgänge die stilistischen an den Kirchen entwickelten Formen in glanzvollster Weise für sich verwendeten und an allen Veränderungen der Einzelformen teilnahmen.

Der deutsche Burgenbau ist wie der Wohnhausbau, mit welchem er zum Teil zusammenhängt, wieder eine ganz selbständige Aeußerung nationaler Schaffenskraft auf dem Gebiete des Monumentalbaues, die schon deshalb eine größere Beachtung verdient, und besonders auch weil sie nichts mit der Ableitung von der römischen Antike zu schaffen hat. Wie schon weiter oben gesagt, können die deutschen Burgen nur selten mit den Plätzen der römischen Kastelle in Verbindung gebracht werden, sondern entwickeln sich aus den alten Ringwällen der vorrömischen Zeit. Die Deutschen ließen die zerstörten Römerbauten in Schutt liegen und zogen überhaupt in keiner Weise Nutzen aus den römischen Ruinen. Die äußere Verkleidung der deutschen Türme und Ringmauern besteht mindestens in der entwickelten Periode aus großen Blöcken in der Form der Buckelquader, die im Kirchenbau nur selten Verwendung finden, meist nur dann, wenn die Kirchen selbst befestigt waren. Die innere Verkleidung besteht aus weniger großen Hausteinen und der innere Mauerkörper aus Füllmauerwerk. Das römische Kleinschichtmauerwerk (**petit appareil**) verschwindet ganz. Von der Anwendung des römischen **Opus spicatum** sind in Süddeutschland nur zwei Fälle bekannt. Zur Dachdeckung kommen die römischen Falzziegel nicht zur Verwendung, sondern die den steileren

Dächern entsprechenden Nasenziegel. An die Stelle der römischen Luftheizung unter den Fußböden und in den Wänden tritt fast überall der Kamin und später die Ofenheizung. Die im Kirchenbau entwickelten stilistischen Formen gehen nur sehr spärlich und langsam auf den Burgenbau über, obgleich zur Zeit der Ausbildung des Burgenbaues schon mächtige Dome und Klosterkirchen vollendet waren.

Die Umwandlung der altgermanischen Wallburg in die feudale Ritterburg geht bis in die karolingische Zeit zurück, aber der Schwerpunkt dieser Bauthätigkeit fällt in das 10. und 11. Jahrhundert. Ein Dynastensitz des 10. bis 12. Jahrhunderts, der noch keine Spur von Mauerwerk zeigt, ist die Burg Alt-Sternberg in Westfalen. Die Oberfläche hat etwa 40 m Durchmesser, ist von einem Graben umgeben und besitzt eine hufeisenförmige Vorburg, wieder mit einem Graben. Die Vervollständigung der Erdbefestigungen erfolgte durch Holzzäune und lebendige Hecken, der Zugang mittels eines hölzernen Stegs, der leicht abgeworfen werden konnte. In gebirgiger Gegend mochten die Adligen in den frühesten Zeiten des romanischen Mittelalters noch in den Meierhöfen der Ebene wohnen und die Hochburg nur als Zufluchtsort im Kriegsfalle benutzen. Die Wohnungen in diesen Burgställen waren jedenfalls noch einfache Holzbauten in der Art der Bauernhäuser, und selbst die Ringverschanzung dürfte in vielen Fällen noch als Palliſadenwerk in Holz ausgeführt gewesen sein. In späteren Zeiten wurde die Burg zum ständigen Ritterſitz und umschloß in einzelnen Fällen sogar mehrere in Stein ausgeführte Ritterhäuser für die auf einer Burg gemeinschaftlich hausenden Familien, wodurch ein sehr enges Zusammenbauen, ähnlich wie in den befestigten Städten, hervorgerufen wurde. Die am zahlreichsten in Westdeutschland vorkommenden Burgbauten unterscheiden sich merklich von den französischen, am meisten durch die Anlage des wesentlich nur zu Verteidigungszwecken dienenden Hauptturms, zeigen aber zugleich unter sich landschaftliche Verschieden-

heiten. Die französische Burg hat den Einfluß gallisch-römischer Bauweise erfahren, vermutlich von Aquitanien her, wo die Umfassungsmauern und Flankierungstürme der Städte Carcassonne, Toulon u. a. aus der Römerzeit erhalten blieben. Die Einteilung der deutschen Burgen in Dynasten- und Lehnssitze bezieht sich nur auf die größeren und geringeren Abmessungen und bedingt keinen prinzipiellen Unterschied der Anlage, wesentlicher ist die Trennung in Hoch- und Tiefburgen. Die romanische Bauperiode, welche den regelrechten Quaderverband in Mörtel an die Stelle der Trockenmauer setzt, ist für den Burgenbau bis zum Ende des 12. Jahrhunderts als eine einheitliche zu betrachten, da in den wenigen gebrauchten stilistischen Formen, den Einwölbungen der Eingänge, der Ausbildung der Fensteröffnungen und anderem, keine Entwicklung stattfindet. Erst die Anlagen der spätromanischen und der gotischen Periode zeigen sich durch reichere Gestaltungen erheblich von den früheren unterschieden und bezeichnen in künstlerischer Hinsicht die Blütezeit des Burgenbaues.

Die allgemeine Anlage der Burg besteht aus einem ummauerten kreisrunden oder annähernd quadratischen Bezirk, der von einem Graben umgeben ist und in dessen Mitte sich an höchster Stelle ein starker Wehrturm erhebt, der als letzter Zufluchtsort der Besatzung dient, wenn die Außenwerke erstürmt sind. Die regelmäßige Grundrißform des Bezirks konnte mehr bei den Tiefburgen innegehalten werden, weniger bei den Hochburgen, bei deren Anlage die Form der Bergzunge oder des Felsklotzes maßgebend war. Auch scheinen die Hochburgen entweder bei kleineren Abmessungen der gewöhnlichen Lehnsburgen, oder bei der Lage auf einem isolierten Felsklotz gelegentlich ohne Hauptturm geblieben zu sein, indem dann die den Zugang, die Kehle, deckende Schildmauer das vornehmste Verteidigungswerk und zugleich den letzten Zufluchtsort für die Burgmannen bot.

Die Schildmauer, ein wesentlicher Teil fast jeder Hochburg, ist stets an der Bergseite errichtet, falls der Burgplatz ein höher

ansteigendes Terrain hinter sich hat; dieselbe bildet ein selbständiges Verteidigungswerk ohne Oeffnung und ist meist aus mäßigen Buckelquadern in großer Stärke aufgemauert; an sie schließt sich beiderseits die weniger starke Ringmauer an. Die Schildmauer wird durch einen Wehrgang bekrönt, der nach außen aus der durch ein Dach geschützten Verbindungsgalerie besteht. Der Zugang zu der letzteren war durch eine Leiter von der

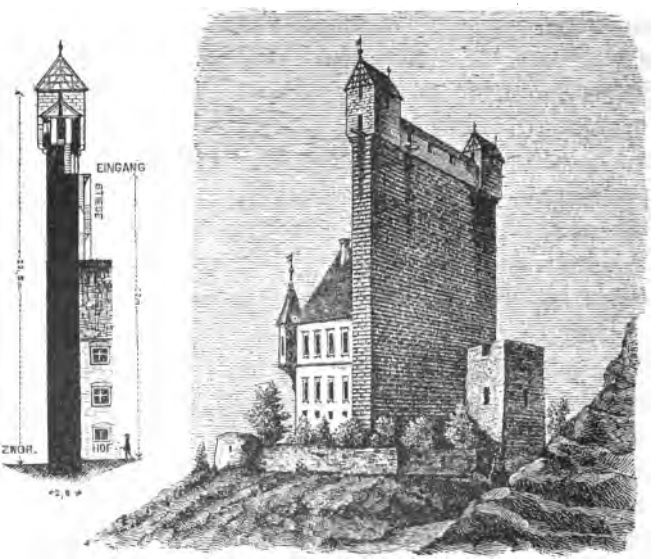

Fig. 28. Burg Berneck im Nagoldthale. (Nach Näher, „Die deutsche Burg".)

Hofseite aus erreichbar, die oberen Räume der Schildmauer konnten als letzter Zufluchtsort dienen. Burg Berneck im Nagoldthale bei der Stadt Altensteig bietet ein vortreffliches Beispiel aus dem 12. Jahrhundert: die Mauer ist 30 m hoch, $2._6$ m stark und $22._3$ m lang; der obere Wehrgang wird von zwei auf Auskragungen ruhenden Wachtlokalen flankiert. Ein Hauptturm ist in Berneck nicht vorhanden gewesen (Fig. 28). — In der Regel bildet aber der Hauptturm das wichtigste Verteidigungs-

werk in der Gestalt eines mächtigen, auf dem höchsten Punkte des Burgraumes errichteten Gebäudes, dessen einziger kleiner Zugang oft 15 m über dem Boden des Hofes gelegen und nur mittels eines fliegenden Stegs zu erreichen ist. Der deutsche Hauptturm ist gewöhnlich nicht für Wohnzwecke eingerichtet und unterscheidet sich in dieser Hinsicht von dem französischen und englisch-normännischen Donjon, der oft zugleich das eigentliche Ritterhaus oder doch einen wesentlichen Teil desselben bildet. Die deutschen Haupttürme halten etwa 9 m im Quadrat oder sind rund im Durchmesser von 10 bis 12 m, bei einer Wandstärke von etwa 3 m und einer Höhe bis zu 30 m. Die Außenseite war in bester Zeit stets mit Buckelquadern bekleidet, die Innenseite einfach glatt bearbeitet. Die obere Plattform, die Wehrplatte, war mit einem Zinnenkranze eingefaßt, aus den Wimbergen und den freien Zwischenräumen gebildet, und meist auf einem auskragenden Gesimse aufruhend. — Die Zinne ist eine uralte im Oriente erfundene Form, welche sich auf die Länder der klassischen Antike und von diesen auf das nördliche Europa verpflanzt hat; dieselbe Verpflanzung aus dem Orient ist bei der Anlage der ausgekragten Wehrgänge und selbst der Pechnasen nachzuweisen. Ueber der Plattform des Hauptturms befand sich die Wärterwohnung, durch ein hohes, im Kriegsfalle zu entfernendes Spitzdach abgedeckt. Unter dem Eingangsgeschoß des Turmes liegt der Burgverließ und über demselben folgen noch zwei bis drei Obergeschosse, die als Wachtlokale dienen. Die Decken waren meist durch starke Balken gebildet, bisweilen auch durch Gewölbe, in der Regel war die obere Plattform eingewölbt. Zur Verbindung der Geschosse unter sich dienten hölzerne Stiegen oder schmale in der Mauerdicke ausgesparte Treppen, mindestens führte eine solche als Wendelstiege vom ersten Obergeschoß bis zur Plattform. In einem Geschosse war ein kleiner Ausbau für den Abort angelegt. Der Hauptturm steht oft frei hinter der Mitte der Schildmauer, falls eine solche der Lage der Burg nach erforderlich gewesen war,

oder der Turm iſt in die Schildmauer eingebaut. In der Burg Hohenklingen bei Stein am Rhein ſteht der Hauptturm, an den ſich die Ritterwohnung anſchließt, frei hinter der Schild-

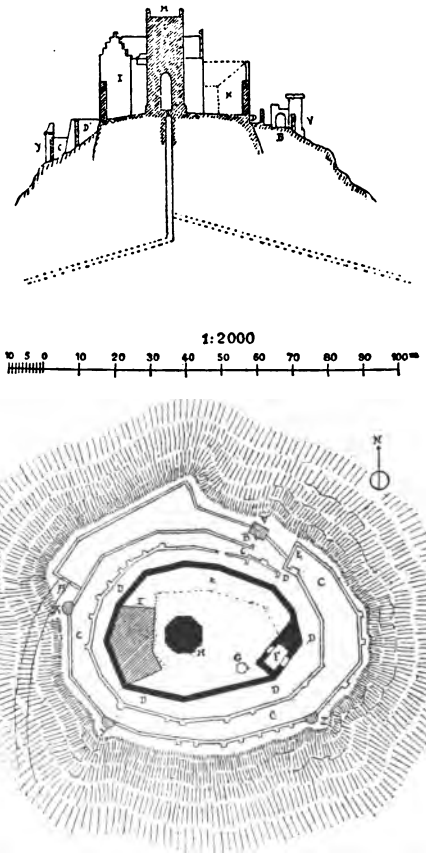

Fig. 29. Burg Steinsberg. (Nach dem „Handbuch der Architektur" II, 4, 1.)

mauer. Im unteren Geſchoſſe des Turmes befindet ſich hier die Küche, das Eingangsgeſchoß iſt vom Hofe durch eine Holzfreitreppe zu erreichen und das zweite Geſchoß enthält eine Kemnate mit einem kleinen Küchenraum. Das Plattformgeſchoß

zeigt in seinen Schießständen noch die mittelalterliche Einrichtung. Bisweilen führte noch ein besonderer Zugang vom Palas her in das Eingangsgeschoß, wie in dem polygonalen Turm auf dem Steinsberg bei Sinsheim in der badischen Pfalz (Fig. 29). Der Hauptturm des Trifels, einer Dynastenburg, von 13 m

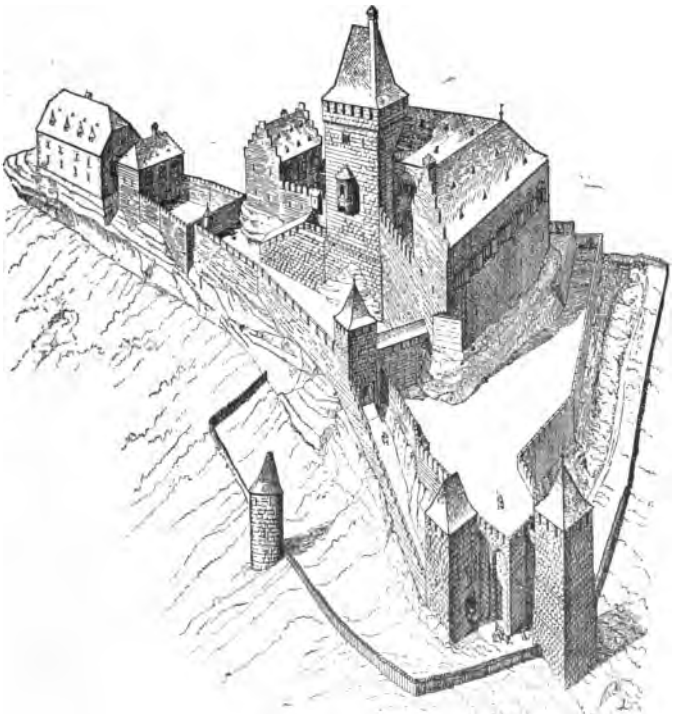

Fig. 30. Burg Trifels (restauriert). (Nach dem „Handbuch der Architektur" II, 4, 1.)

Länge und 87 m Breite, gehört, wie der auf dem Schlosse Friesack in Kärnten, zu den wenigen deutschen Wohntürmen. Im zweiten Geschosse des Turms zu Trifels befinden sich ein Vorgemach und die Kapelle, letztere mit einem Erkervorbau, in dem einst die Reichskleinodien aufbewahrt wurden; der Trifels soll unter den salischen Kaisern errichtet worden sein (Fig. 30).

Das Wohngebäude der oberen Burg, der Palas, wird in älterer Zeit stets an die Rückseite der Schildmauer oder des Hauptturms angelehnt, erst später kehrt sich eine Fassade desselben der Thal- und Zugangsseite zu und erhält dahingehende Fenster. Das Erdgeschoß des Ritterhauses umschloß meist nur die Küche und die Remisen, welche dann auf der dem Hofe zugekehrten Seite Lichtöffnungen erhielten. Im ersten Obergeschosse lag der große Saal, die Halle, und das zweite umfaßte die Schlafräume der Familie, die Kemnaten. Der Zugang zum Obergeschosse wurde durch eine an der Außenseite des Palas in einem turmartigen Anbau angelegte Wendeltreppe (Grede) vermittelt. Die Burgkapelle befand sich im Ritterhause selbst oder in einem besonderen Anbau. Die Dienerschaft bewohnte ein Seitengebäude in der oberen Burg oder im Zwinger. Im Burghof fehlte selten ein Ziehbrunnen, in der Regel von bedeutender Tiefe. Meist bestand nur das Erdgeschoß des Palas aus Mauerwerk, der Oberbau aus Holzfachwerk. Bei ganz aus Stein aufgeführten Bauten schließen diese öfters mit einem kräftigen Rundbogenfriese ab, und an den Ecken sind Wachttürmchen errichtet, die Dächer waren steil und durch abgetreppte Giebelmauern eingeschlossen, an den Traufseiten befand sich ein Zinnengang. Das Deckmaterial der Dächer waren Hohlziegel mit Nasen. Der Umfang der Ritterwohnungen war sehr beschränkt, besonders wenn mehrere Familienzweige auf einer Burg hausten. Die Ritterhäuser der kleinen Lehnsburgen enthielten im Untergeschoß den Keller und das Gefängnis, im ersten Obergeschoß die große Stube mit Anbau, im zweiten Obergeschoß nochmals eine große Stube mit Knechtskammern und im dritten Obergeschoß, zu dem eine in der Mauerdicke ausgesparte Wendeltreppe führte, die Jungfernkammer und einige kleine Zimmer für Gäste und Mägde. — In den großen Dynastenburgen gab es ein besonderes Gebäude für Frauen und ein sogenanntes Schnitzelhaus, in dem die Frauen die Hausarbeit verrichteten, ferner eine Rüstkammer mit Schmiede, einen besonderen Speicher, ein Gebäude

für Bäckerei (Pfisterie) und endlich eine größere Burgkapelle. Die innere Einrichtung sämtlicher Burgwohnungen war arm an Hausrat und ohne Luxus in der Ausbildung. Die Wände des Saales waren gewöhnlich bis zur Hälfte der Höhe in Holz getäfelt und darüber mit Teppichen verhängt. Eine reichere Holzvertäfelung erhielten allenfalls die Decken. Die angenehmsten Teile der Räume bildeten die Fensternischen mit ihren Sitzplätzen, von denen man oft die schönste Aussicht genoß. Zum Verschluß der Fenster dienten hölzerne Läden, obgleich das Glas in den Kirchenbauten schon längst im Gebrauch war. Die Rittersäle erhielten Kamine, nicht allzuselten in aufwandvoller Ausstattung und Größe; die Breite betrug bis 2.5 m und der Vorsprung des Mantels bis 1.5 m. In späterer Zeit treten große gemauerte Oefen an die Stelle der Steinkamine.

Der Mantel oder die Ringmauer (**cingula**) der Burg schließt mit der Schildmauer den inneren Burghof ab und ist ebenfalls durch einen bedeckten Wehrgang bekrönt. Die äußere Mauer des Wehrganges war etwa 1 m stark, der nach oben durch ein Ziegeldach abgeschlossene Gang hatte eine Breite von etwa 1.5 m. Die Hinterwand des Wehrganges wurde öfters durch Kragsteine gestützt. Das Hauptthor stand stets in Verbindung mit einer hölzernen Brücke, später als Zugbrücke ausgebildet, die über den vorliegenden Graben führte; neben dem Hauptthor lag ein Schlupf für Fußgänger, das sogenannte Mannloch. Die Verteidigung des Eingangs erfolgte durch einen seitwärts liegenden Flankierungsturm oder durch eine Senkscharte (Pechnase) über der Thoröffnung. Die fortlaufende Reihe von Pechnasen, in Frankreich **machicoulis** genannt, kommen an deutschen Burgen nicht vor, und ebenso sind die Wachttürmchen (**echarguettes**) an den Ecken selten.

Vor der hohen Ringmauer lag ein freier Umgang mit einer zweiten Mauer umschlossen, vor der sich der Hauptgraben hinzog. Dieser Raum hieß der Zwinger oder Zwingel und fehlte keiner ausgebildeten Burganlage. Der Zwinger hat an

der Angriffsseite oft nur die Breite eines Wehrganges, erweitert sich aber nach der Thalseite hin zu einem Hofraum. Der Burgweg führt von der Thalseite zunächst in den Zwinger und von da zur oberen Burg; selbstverständlich besaß die zweite Ringmauer ebenfalls ein geschütztes Thor mit Zugbrücke. Die Flankierungstürme zur Verteidigung des Grabens sind vermutlich erst seit den Kreuzzügen eingeführt. Diese Türme sind meist rund, von etwa 6 m Durchmesser und $1._5$ m Wandstärke; ein solcher in der Burg Wertheim ist in drei Geschossen kuppelartig eingewölbt; die Geschosse sind durch eine in der Mauerdicke ausgesparte $0._{90}$ m breite Wendeltreppe verbunden und der Fußboden des oberen Geschosses liegt in der Zwingergleiche. — Die Schießscharten bestehen stets aus der in der Mauerdicke angelegten Nische und der eigentlichen Schießluke. Die letzteren zeigen den etwa 10 cm breiten Sehschlitz und das 25 cm weite runde Schießloch. Der Klingenberg oberhalb der Stadt Prozelten a. M. giebt ein Beispiel ausgedehnter Verteidigungsanlagen im Zusammenhange.

Die Burgen im Elsaß und in Lothringen tragen im allgemeinen den Charakter schwer zugänglicher Felsennester und unterscheiden sich von den Anlagen des übrigen Deutschlands durch das gelegentliche Vorkommen geräumiger, zum Wohnen verwendbarer Haupttürme, welche vielleicht auf einen gewissen Einfluß von Frankreich her deuten. An den elsässischen Burgen kommen in wenigen Fällen auch die französischen Machicoulis vor, eine Uebertragung der hölzernen Galerien (hourds) in den Steinbau. Die Wand der Plattform ruht dann auf Kragsteinen, die zwischen denselben befindlichen Räume bleiben offen und dienen zum Herabschleudern von Geschossen aller Art. Die Machicoulis scheinen ihre erste Ausbildung in Stein in Italien gefunden zu haben. Die Burgen des 10., 11. und 12. Jahrhunderts besitzen noch die ursprünglichen bereits im Orient verwendeten Holzgalerien. Die Schildmauer kommt im unteren Elsaß nicht so häufig vor — eine Aus-

nahme bildet die Wasenburg —, sie wird hier durch künstlich hergestellte Einschnitte an der Angriffsseite oder Bergseite ersetzt. Auch in der Stellung des Hauptturms macht sich eine Verwandtschaft mit dem französischen Donjon bemerkbar, indem derselbe über die anschließenden Ringmauern nach außen flankierend vortritt. Das Eingangsstockwerk des Hauptturms ist öfter mit Holzbalken abgedeckt, als gewölbt; jedoch erhält das oberste Stockwerk in der Regel eine gewölbte Decke. Der Raum über der Plattform ist der einzige zur Verteidigung eingerichtete und deshalb mit Luken versehen. Vor demselben befanden sich auf Tragsteinen ruhend die hölzernen Galerien, die mit Schlitzen im Fußboden versehen waren. Die engen Mauerschlitze der übrigen Turmgeschosse bezweckten nur die Einführung von Luft und Licht. Das Ritterhaus nimmt bei beschränkter Lage oft den ganzen Raum der oberen Burg ein. Der Burgweg zieht sich von der Thalseite zu dem Thor in der ersten Umwallung, dem ein Brückenkopf (barbicane) vorgelegt war, durch den man die über den Hauptgraben führende Zugbrücke erreichte. Ueber dem Thoreingang befindet sich, oft in einem turmartigen Oberbau, die Wärterwohnung, das Wichthaus, außerdem war der Burgweg zwischen dem ersten und dem oberen Hauptthor noch durch ein oder mehrere Zwischenthore gesichert. Die Schießeinrichtungen bestehen in der Frühzeit nur aus Schlitzen in der Ringmauer für Armbrustschützen, später kommen die Schießluken für Hakenbüchsen auf. Die Lage der einzelnen Gebäudeteile zu einander wurde gelegentlich durch die Bodenbeschaffenheit des Burgplatzes bedeutend verändert.

Den Kern der Hohenburg im Elsaß bildete ein 16 m hoher, 10 m langer, 7 m breiter Felsblock, der nur Raum für einen Turm bot; der Aufstieg zu demselben von dem unten liegenden Herrenhause aus geschah mittels einer Wendeltreppe. An der Süd- und Nordseite des Felsens lagen andere Wohngebäude, und an diese schloß sich die Vorburg mit den

der Angriffsseite oft nur die Breite eines Wehrganges, erweitert sich aber nach der Thalseite hin zu einem Hofraum. Der Burgweg führt von der Thalseite zunächst in den Zwinger und von da zur oberen Burg; selbstverständlich besaß die zweite Ringmauer ebenfalls ein geschütztes Thor mit Zugbrücke. Die Flankierungstürme zur Verteidigung des Grabens sind vermutlich erst seit den Kreuzzügen eingeführt. Diese Türme sind meist rund, von etwa 6 m Durchmesser und 1.5 m Wandstärke; ein solcher in der Burg Wertheim ist in drei Geschossen kuppelartig eingewölbt; die Geschosse sind durch eine in der Mauerdicke ausgesparte 0.90 m breite Wendeltreppe verbunden und der Fußboden des oberen Geschosses liegt in der Zwingergleiche. — Die Schießscharten bestehen stets aus der in der Mauerdicke angelegten Nische und der eigentlichen Schießluke. Die letzteren zeigen den etwa 10 cm breiten Sehschlitz und das 25 cm weite runde Schießloch. Der Klingenberg oberhalb der Stadt Prozelten a. M. giebt ein Beispiel ausgedehnter Verteidigungsanlagen im Zusammenhange.

Die Burgen im Elsaß und in Lothringen tragen im allgemeinen den Charakter schwer zugänglicher Felsennester und unterscheiden sich von den Anlagen des übrigen Deutschlands durch das gelegentliche Vorkommen geräumiger, zum Wohnen verwendbarer Haupttürme, welche vielleicht auf einen gewissen Einfluß von Frankreich her deuten. An den elsässischen Burgen kommen in wenigen Fällen auch die französischen Machicoulis vor, eine Uebertragung der hölzernen Galerien (hourds) in den Steinbau. Die Wand der Plattform ruht dann auf Kragsteinen, die zwischen denselben befindlichen Räume bleiben offen und dienen zum Herabschleudern von Geschossen aller Art. Die Machicoulis scheinen ihre erste Ausbildung in Stein in Italien gefunden zu haben. Die Burgen des 10., 11. und 12. Jahrhunderts besitzen noch die ursprünglichen bereits im Orient verwendeten Holzgalerien. Die Schildmauer kommt im unteren Elsaß nicht so häufig vor — eine Aus-

nahme bildet die Wasenburg —, sie wird hier durch künstlich hergestellte Einschnitte an der Angriffsseite oder Bergseite ersetzt. Auch in der Stellung des Hauptturms macht sich eine Verwandtschaft mit dem französischen Donjon bemerkbar, indem derselbe über die anschließenden Ringmauern nach außen flankierend vortritt. Das Eingangsstockwerk des Hauptturms ist öfter mit Holzbalken abgedeckt, als gewölbt; jedoch erhält das oberste Stockwerk in der Regel eine gewölbte Decke. Der Raum über der Plattform ist der einzige zur Verteidigung eingerichtete und deshalb mit Luken versehen. Vor demselben befanden sich auf Tragsteinen ruhend die hölzernen Galerien, die mit Schlitzen im Fußboden versehen waren. Die engen Mauerschlitze der übrigen Turmgeschosse bezweckten nur die Einführung von Luft und Licht. Das Ritterhaus nimmt bei beschränkter Lage oft den ganzen Raum der oberen Burg ein. Der Burgweg zieht sich von der Thalseite zu dem Thor in der ersten Umwallung, dem ein Brückenkopf (barbicane) vorgelegt war, durch den man die über den Hauptgraben führende Zugbrücke erreichte. Ueber dem Thoreingang befindet sich, oft in einem turmartigen Oberbau, die Wärterwohnung, das Wichthaus, außerdem war der Burgweg zwischen dem ersten und dem oberen Hauptthor noch durch ein oder mehrere Zwischenthore gesichert. Die Schießeinrichtungen bestehen in der Frühzeit nur aus Schlitzen in der Ringmauer für Armbrustschützen, später kommen die Schießluken für Hakenbüchsen auf. Die Lage der einzelnen Gebäudeteile zu einander wurde gelegentlich durch die Bodenbeschaffenheit des Burgplatzes bedeutend verändert.

Den Kern der Hohenburg im Elsaß bildete ein 16 m hoher, 10 m langer, 7 m breiter Felsblock, der nur Raum für einen Turm bot; der Aufstieg zu demselben von dem unten liegenden Herrenhause aus geschah mittels einer Wendeltreppe. An der Süd- und Nordseite des Felsens lagen andere Wohngebäude, und an diese schloß sich die Vorburg mit den

Stallungen an. Der Fleckenstein besteht aus einem mächtigen Felsklotze von etwa 20 m Höhe, welcher oben eine Platte von 60 m Länge und 6—8 m Breite bildet und den Hauptturm ersetzt; außerdem erhebt sich am Westende noch ein kleinerer Fels. Auf der Südseite lag eine spätere Stützmauer, hinter der sich ein Hohlraum bildete; dieser diente als Verteidigungsgalerie. Die Aufgänge zur oberen Felsplatte, auf welcher das Ritterhaus stand, lagen an der Nordseite des Felsens, in den eine Anzahl als Wachtlokale dienender Gemächer eingearbeitet waren und dessen Fuß der Zwingerraum umgab. Zwei durch einen Spalt getrennte Felsen heißen der Wasigenstein, vielleicht war dies der im Liede erwähnte Zufluchtsort Walthers von Aquitanien. Der hintere, etwas höhere Felsklotz, in dem sich die Höhle befindet, trug die Hauptburg, der zweite Fels die Vorburg. Die Ruine liegt in der Nähe von Obersteinbach. Die an der Straße von letzterem Orte nach Bitsch gelegene Burg Klein-Arnsburg ist wieder auf einem isolierten Felsen gegründet, der nur für ein turmartiges Wohnhaus Platz bot. Hier trennt ein tiefer Einschnitt den Burgplatz von der übrigen Masse des Berges. Aehnlich in der Lage sind die Burgen Lützelhardt, Groß-Arnsburg und Hoh-Barr bei Zabern. In der letztgenannten Burg stand der Hauptturm und das Ritterhaus auf der höchsten Felsplatte, welche mit einer zweiten durch einen Steg verbunden war. Im Hofe, am Fuße des östlichen Felsens, stand die Schloßkapelle. An den Türmen herrscht der Buckelquaderbau vor. Die Burg Klein-Geroldseck, in der Nähe von Hoh-Barr, scheint aus einem vorrömischen Ringwalle in eine Burg umgewandelt zu sein. Dagsburg und Schloß Lützelstein sind wieder wahre Felsennester. Burg Gerbaden in der Nähe von Roßheim soll von den hohenstaufischen Kaisern erbaut worden sein, mindestens würde die untere Platte, neben dem Felsblock, auf dem die obere Burg steht, genügenden Raum für eine fürstliche Schloßanlage geboten haben. Das Vorwerk schloß dann

den zur Unterbringung einer Garnison oder zur Abhaltung von Turnieren geeigneten Platz ein. Die Hohenburg auf dem Odilienberge geht in ihrer Anlage in das 9. Jahrhundert zurück und lag an der Stelle des jetzigen Klosters. Hier stand die Burg der Vorfahren des Herzogs Eticho, während sein in Friedenszeiten bewohnter Meierhof vielleicht in Oberehnheim gelegen haben mag. — Die Burgen im Ober-Elsaß und in Lothringen weichen in der Hauptsache von den vorgenannten nicht ab. Die Frankenburg, aus dem 11. Jahrhundert, liegt hoch auf einem Vorsprung des Altenberges und ist von einer in starken Buckelquadern ausgeführten Ringmauer umschlossen, während der Schutz an der Bergseite durch eine tiefe Einsattelung bewirkt ist. Der runde Hauptturm stammt erst aus dem 12. Jahrhundert und ist unzweifelhaft bereits unter Mitwirkung der an den Kirchenbauten geschulten Steinmetzen entstanden. — Auf die Mitwirkung dieser Arbeiter, welche durch die vorkommenden Steinmetzzeichen sichergestellt wird, ist immer zu schließen, sobald irgendwelche stilistische Formen in den Burgenbau übergegangen sind. — Die Burg Hohenack in der Nähe der hochliegenden Orte la Baroche und Gireaugoutte ist wieder ein Beispiel des in eine Feudalburg umgebauten Ringwalls. Die Burgen Wasenburg, Windstein, Hoh-Andlau, Hoh-Königsburg nähern sich in der Anlage mehr den französischen Burgen, gehören indes dem 13. und den folgenden Jahrhunderten an, und sollen an der betreffenden Stelle geschildert werden.

Das Beispiel einer regelmäßigen Tiefburg-Anlage, noch aus dem 11. Jahrhundert stammend, bietet die sogenannte Pfalz bei Egisheim im Elsaß. An der Stelle der jetzigen Burg stand in der ersten alamannischen Zeit ein mit Wall, Graben und Palliſaden umgebener Meierhof, der ein in Holz ausgeführtes Wohnhaus für den Grafen umschloß. Um die Zentralbefestigung lagerten sich ringsum die Häuser der Kolonisten, die wieder durch einen zweiten Graben und starkes

Pallisadenwerk gesichert waren. Im 10. und 11. Jahrhundert wurde der Umbau der Burg in Quaderwerk vorgenommen, und man wählte das Achteck als Grundriß der Umfassungsmauer. Nach einer erhaltenen Zeichnung stand ein ebenfalls achteckiger Turm in der Mitte des Burghofs, und ein tiefer Wassergraben umgab die ganze Anlage. Von diesem Bau der Feudalzeit ist jetzt nur noch die Ringmauer in einer Höhe von 8 bis 9 m erhalten, während der Turm verschwunden, der Wassergraben ausgefüllt und der Burgraum mit Tagelöhnerhäusern bedeckt ist. Die Tiefburgen Oberdeutschlands, vor allem Oesterreichs, sind ein Nachbild der fränkischen Bauernhöfe. Der fünfseitige Bauernhof von Stahremberg in Niederösterreich, die Burg Gösting bei Graz, beide aus dem 11. Jahrhundert, die Ruine Petersberg bei Freisach in Steiermark, die Feste Geyersperg u. a. sind befestigte, in Steinmauerwerk ausgeführte Bauernhöfe. Die sächsischen Burganlagen zeigen gegenüber den oberdeutschen einen unregelmäßigen Charakter: oft ist eine große Anzahl von Häusern völlig planlos um das Hauptgebäude verteilt, wie in dem Hof zu Nortwalde in Westfalen und in der alten Burgruine auf der Kuppe des Desenbergs in der Nähe von Warburg. Ebenso besteht die Burg Bentheim aus zahlreichen Einzelgebäuden. (J. Näher, Die deutsche Burg.) Der Wechsel des Bauprogramms bei den Burganlagen ist gewissermaßen selbstverständlich, weil durch die verschiedenen Verhältnisse der Lage bedingt, jedoch bleiben die oben erwähnten Hauptteile der Wehr- und Wohnungsanlagen, wenigstens den Grundzügen nach, durchweg in Geltung. Die Salzburg bei Neustadt a. d. fränkischen Saale, eine bemerkenswerte Bergfeste aus der Karolingerzeit, deren erhaltene Reste jedoch erst dem 11. und folgenden Jahrhunderten angehören, wird durch eine erhöhte Terrasse gebildet, die mit Wall und Graben umzogen ist; den zweiten Wall bildet eine Mauer, die so weit zurückgestellt ist, daß sich ein zwischenliegender Zwinger ergiebt. Nur der Turm

am Eingange ist aus Buckelquadern errichtet, die Mauer besteht aus Bruchsteinen. — Die sächsische Herzogsburg in Braunschweig, Dankwarderode genannt, auf einer Ockerinsel gelegen, bestand bis zum 11. Jahrhundert aus Holz und Erde; die steinerne Burg kann erst nach einem Brande um 1090 entstanden sein und wurde noch später unter Heinrich dem Löwen ein friedlicher Fürstensitz, ohne besondere Wehrhaftigkeit, da der Palas an Stelle des ehemaligen Hauptturmes getreten war. — Die Wartburg in Thüringen, von deren ursprünglicher Anlage nicht mehr viel vorhanden ist, folgte mit ihrer Umfassungsmauer der unregelmäßigen Form des Bergrückens. Der erste Hof mag anfangs mit Holzbauten besetzt gewesen sein. Die Stelle des ehemaligen Hauptturmes ist auch hier nicht mehr nachzuweisen. — Die Burg Münzenberg in der Wetterau, auf einem Basaltfelsen gegründet, besitzt in der Umfassung zwei Rundtürme; der ältere Palas, etwa aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, steht unmittelbar hinter der Umfassungsmauer, aber ohne dieselbe zu berühren. — Die Burg Neuscharffeneck, anderthalb Stunden von Bad Gleisweiler gelegen, ist wieder auf einem Felsklotz errichtet und durch eine mächtige, höchst bemerkenswerte Wehrmauer an der Bergseite geschützt (Figur 31 S. 140).

Der Lauf des Rheinstroms ist beiderseits reich mit Burgen besetzt, die zum Teil in Ruinen liegen, zum kleineren Teil wieder bewohnbar gemacht sind. Von diesen Bauten gehört Schönburg, oberhalb Oberwesel, zu den im Besitz verschiedener Linien geteilten Anlagen; es lassen sich noch heute drei für sich befestigte Gebäudegruppen unterscheiden. Burg Cochem, in neuester Zeit wieder bewohnbar gemacht, besitzt einen achteckigen, Burg Sponheim, oberhalb des gleichnamigen Dorfes gelegen, einen runden Hauptturm; besonders letzterer ist durch vorzügliche Ausführung des Mauerwerks bemerkenswert. Die auf einer Bergzunge liegende, vom Fockenbach umflossene Burg Neuerburg, mit fünfeckigem, aus Basaltquadern aufgeführtem

Hauptturme, dessen rundbogiger Eingang etwa 10 m über dem Boden liegt, ist in den älteren Teilen von frühmittelalterlicher Anlage. Burg Gleiberg, auf hohem isolierten Bergkegel gelegen, hat im Grundriß die ungefähre Form eines Dreiecks, in dessen Mitte sich der gewaltige Rundturm von 12 m Durchmesser in zwei sich verjüngenden Absätzen von etwa 30 m

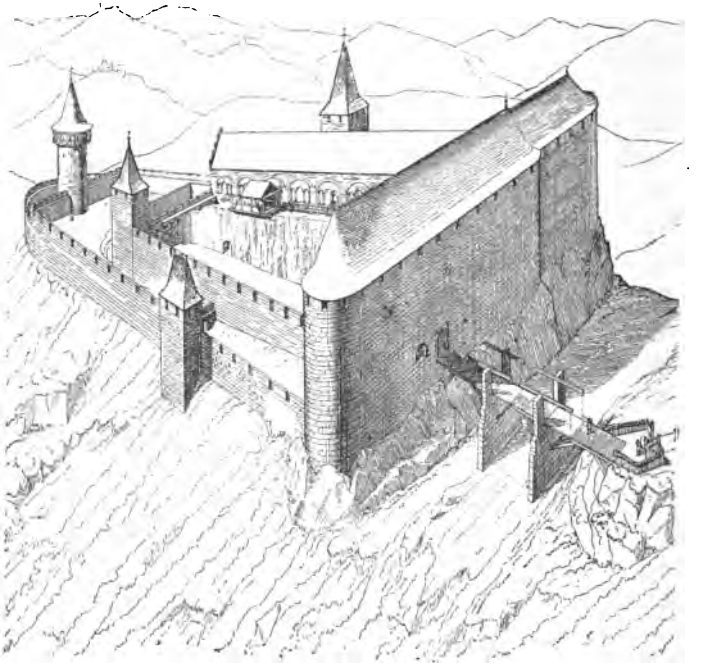

Fig. 31. Burg Neuscharffeneck (restauriert). (Nach dem „Handb. d. Architektur" II, 4, 1.)

Höhe erhebt. Der untere Teil des Turms ist fensterlos und nur von oben durch eine Scheitelöffnung des Kugelgewölbes zugänglich, von den vier oberen Geschossen besitzt nur das oberste, später angelegte, Fenster. Von dem älteren Palas der Burg, dessen Außenmauer zugleich die Befestigung bildet, ist nur ein gewölbter, quadratischer Keller erhalten. Die Anlage

der Burg Vetzburg, gegenüber Gleiberg, ist dieser ähnlich, jedoch sind hier noch Reste eines Palasbaues mit Raumanlagen erhalten. Die Burg Hammerstein, am Rhein gelegen, hat, der Form des Felsens folgend, die ungefähre Form einer Sichel; die Ringmauer ist aus ährenförmig gestellten Bruchsteinen in starker Mörtelbettung ausgeführt, mit Quadern verblendet und hat eine Dicke von 5 m. Ein Hauptturm scheint nicht vorhanden gewesen zu sein, wohl aber ein durch einen niedrigen Rundturm gedeckter Zwinger. — Die drei Schlösser von Hohen Stoffeln, oberhalb Bihingen am Oberrhein, lassen nur noch die unteren Teile von Mauern aus Basaltbruchstein mit einer Verkleidung von Bossagequadern aus Sandstein erkennen. Die am Eingange zur Insel Reichenau liegende Burg Schopfeln bildet ein längliches Viereck. Die Burg Hausen an der Donau, auf einem steilen Felsen gelegen, ist charakteristisch für viele Burgen des oberen Donaugebiets. Sie ist durch eine tiefe Schlucht von dem dahinter liegenden Bergrücken abgeschnitten, und den einzigen Zugang vermittelt eine auf einem Mittelpfeiler ruhende hölzerne Brücke. Von dem ältesten Mauerwerk ist nicht mehr viel erhalten. Eine andere Burg an der oberen Donau ist Wernewag, die ebenfalls durch eine über die trennende Schlucht gelegte Brücke zugänglich wird. Von hohem Alter ist hier nur der aus großen Kalksteinquadern geschichtete Unterbau eines mächtigen halbrunden Turmes und eines zweiten die Brücke deckenden Vierungsturmes, der an den Ecken Bossenquader mit Saumschlag zeigt. — Im Neckarkreis, nahe bei Eibensbach, stehen die Reste der Burg Blankenhorn, eine der ältesten des Landes, wieder durch eine fast 20 m hohe, 30 m lange Schildmauer gegen den Bergrücken gedeckt. An der Westseite der Burg finden sich Teile eines frühromanischen Rundbogenportals, gegen Osten Reste einer Schloßkapelle; alles mit Buckelquadern verkleidet. Die Burg Rothenberg, auf dem gleichnamigen Berge, war die Stammburg des württembergischen Königsgeschlechts, ist aber nur in Zeichnungen

erhalten, nach denen sich die Anlage allein auf die Festigkeit der Ringmauer verlassen mußte.

Die oben angeführten Beispiele deutscher Burgbauten, die sich leicht noch fast zahllos vermehren ließen, mögen genügen, um den Hauptbegriff dieser wichtigen Anlagen festzustellen, mindestens was den Wehrbau dieser Epoche anbelangt, denn für die Kenntnis der Palasbauten sind wir auf die späteren Zeiten angewiesen, da sich aus der frühromanischen Periode nur sehr undeutliche Reste derselben erhalten haben.

Ein wichtiger, von den Klostergeistlichen unabhängiger, die Laienkreise in Thätigkeit setzender Kunstbetrieb entwickelt sich in den neugegründeten Städten und bringt die großartigste Folgewirkung hervor. Der Adel hatte sich unter den Nachfolgern Karls des Großen von der Pflege der Wissenschaften und Künste abgewandt, so daß dieser Betrieb ganz in die Hände der Geistlichen und vornehmlich der Klöster übergegangen war. Erst das neuentstehende Bürgertum der Städte brachte wieder das Laienelement in der Kunst zur Geltung. Die Städtegründungen wurden im Osten unter den sächsischen Kaisern mächtig gefördert: Goslar am Harz, von Heinrich I. begründet und von den Ottonen beträchtlich erweitert, wurde die begünstigte Haupt- und Residenzstadt der Kaiser, unter Otto I. blühten Magdeburg und Halberstadt auf, Bamberg ist eine Lieblingsgründung Heinrichs II. Die Architektur der Städte ist in echt nationaler Weise aus dem deutschen Burgen- und dem Bauernhausbau zusammengewachsen, jener gab das Muster für die Befestigungen und die Adelshöfe, dieser das Vorbild der bürgerlichen Wohnhäuser. Erst in viel späterer Zeit holte der städtische Wohnhausbau seine Muster aus dem Auslande. Noch lange waren die städtischen Wohnhäuser mit Ausnahme der Burghäuser Holzbauten und gaben allerdings Ursache zu den vielen uns nachrichtlich gemeldeten verheerenden Bränden der mittelalterlichen Städte. Die Stadtbefestigung bestand bis zum 12. Jahrhundert in der Regel aus einer starken Ringmauer ohne flankierende Türme mit einem

Wehrgang und umschließenden nassen Graben. Falls eine Burg vorhanden war, so bildete diese mit der Ringmauer ein befestigtes Ganzes. Die Stadtthore gleichen in ihrer Anlage ganz den Burgthoren; sie sind mit einem Fallgatter geschlossen und durch eine Pechnase verteidigt. Falls Flankierungstürme vorhanden sind, so stammen diese frühestens aus dem 13. Jahrhundert. Die Linien der Befestigung folgten den Bodenverhältnissen und bildeten deshalb meist unregelmäßige Formen, indes gab es in früher Zeit bereits regelmäßig rechteckige Städteanlagen, ohne daß an eine Ableitung von der Antike zu denken ist. Dem Burgbau hatten die Städte auch die Zwingeranlagen entlehnt. Diese wurden, stark befestigt, an der Angriffsseite der Hauptmauer vorgelegt. Die Straßen der mittelalterlichen Städte strahlen meist radial von einem Mittelpunkte aus, der durch einen großen Platz, an dem die Hauptkirche und die Gebäude für städtische Verwaltung lagen, bezeichnet wird. Diesen Platz, der zugleich als Markt diente, umzogen konzentrische Ringstraßen, während die radialen Straßen zu den Thoren führten, deren Lage durch die großen Zufuhrwege und Heerstraßen außerhalb der Stadt gegeben war. Der entschiedene Bezug zur Straße unterscheidet das Stadthaus von der ländlichen Wohnung, denn hieraus ergab sich die Wichtigkeit der Fassadenbildung. Das Burghaus, der Palas, tritt fast unverändert in dem städtischen Patrizierhause hervor; wie in jenem liegt der Saal im ersten Obergeschosse und wird durch galerieartig gruppierte Fenster ausgezeichnet, während das Erdgeschoß verteidigungsfähig bleibt und deshalb außer der Pforte nur schmale Lichtöffnungen erhält. Es fehlen weder die Ecktürme noch die Zinnenkränze der Traufseiten und die abgetreppten Giebel. Selbst der Erker scheint aus dem Ritterhause herübergenommen zu sein, wo derselbe als Kapellenausbau auftrat und sein frühestes Vorbild vielleicht in der überbauten, nun unten geschlossenen Senkscharte gefunden hatte. Nur ist die Treppe zum Obergeschoß nun meist ins Innere verlegt und steht mit dem Eingangsflur in Verbindung. Die

ersten Steinhäuser finden wir in den Städten des Westens, in Trier, Metz und Köln. Nur die festen Burghäuser in Trier, gewöhnlich als römische **propugnacula** bezeichnet, scheinen der frühromanischen Periode anzugehören, während die übrigen später sind. Die Häuser in Trier erinnern nur in der Technik der wechselnden Quader- und Ziegelschichten an Römisches, sonst ist ihre Anlage ganz deutsch-mittelalterlich mit stark betonter Fassade. Im ersten Obergeschoß zeigen sich breite und hohe Fenster, die durch eine Mittelsäule in zwei rundbogige Oeffnungen geteilt sind, während sich in den übrigen Geschossen und namentlich im Erdgeschoß nur kleine doppelte Schlitzfenster öffnen. Der Hauptraum lag vermutlich im ersten Obergeschoß an der Straße, sonst ist nichts mehr von der ursprünglichen inneren Einrichtung erkennbar. — Von den die große Masse bildenden Holzhäusern ist nichts mehr aus dieser frühen Periode erhalten, aber wir dürfen aus den später errichteten Bauten schließen, daß sie das Muster des Bauernhauses wiederholten. Von irgend einem römischen Einfluß ist nichts zu spüren, denn der Hof fällt entweder ganz fort oder dient, wenn er vorhanden ist, nur für Wirtschaftszwecke. In Goslar gab es bis vor kurzem noch einige alte Häuser, die, nach den Gruppenfenstern mit zwischengestellten Säulchen zu schließen, wohl in das 13. Jahrhundert zurückgehen konnten, aber mit einiger Sicherheit als Wiederholungen älterer Typen gelten konnten. Der Eingang von der Straße führte in die alte sächsische Diele, die nun nicht mehr Tenne, wohl aber noch der gemeinsame Arbeitsraum und der gewöhnliche Aufenthalt der Familie war; die Treppe lag frei in dem durch zwei Geschosse gehenden Raum und endete im Obergeschoß auf eine durch Holzkonsolen unterstützte Galerie, so daß sowohl unten wie oben sämtliche Stuben und Kammern von diesem Mittelraume aus zugänglich wurden. Unten lag zur Seite der Diele die Stube, seitwärts die Küche und ein Gang führte zum Wirtschaftshof, oben lagen die Kammern. In den Fachwerks- und Steinhäusern der Städte zeigen sich noch

mannigfache Spuren des altdeutschen Bauernhauses in der Fassadenbildung, so die Lauben als Uebertragungen der alten Vorhalle; jedoch gehört das Erhaltene dieser Art späteren Perioden an und soll bei deren Besprechung erwähnt werden. Bemerkenswert ist es, daß der Einfluß ausländischer Typen sich in den Wohnhäusern erst verhältnismäßig spät geltend macht, obgleich das Stadthaus naturgemäß an stilistischen Strömungen einen bedeutenderen Anteil nimmt, als dies bei dem Bauernhause der Fall ist.

In der Ornamentik spricht sich die Besonderheit eines Volkes fast noch deutlicher aus als in den baulichen Hauptanordnungen. Deutschland ist auf dem Gebiete des Ornaments originaler als Frankreich, da überhaupt im ersteren Lande weniger römische Denkmäler vorhanden waren, denen man nachahmen konnte, und da es im inneren Deutschland gar keine römischen Bauwerke gab. In dieser Periode findet die Ornamentik ihren reichsten Ausdruck immer noch in den Miniaturen der kirchlichen Handschriften, in denen sich Altgermanisches und Irisches mit den antiken Ueberlieferungen vermischt. In den frühromanischen Handschriften verschwinden die Linien und Punkte der karolingischen Periode, aber um so mehr macht sich die Bandornamentik geltend, allerdings in einer gegen früher abweichenden Form. Zugleich tritt das Blattwerk stärker hervor, namentlich findet sich ein einseitiges Blatt, das auch in die Steinornamentik übergeht. Im 10. Jahrhundert verschwindet das Bandgeflecht fast ganz und wird durch Pflanzenbildungen ersetzt. Das Ottonische Evangeliarium im Münster zu Aachen zeigt dagegen, wie sich die deutsche Frühzeit des romanischen Mittelalters an altchristliche Vorbilder anlehnt und einen selbständigen Entwicklungsgang durchmacht. Das Byzantinisieren tritt erst später hervor. Der starke Einfluß der altchristlichen figürlichen Typen macht sich in einem Evangeliarium für den Bischof Heinrich von Würzburg bemerkbar, das aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammt

und jetzt in der Universitätsbibliothek daselbst aufbewahrt wird. Während Tierbilder und Bandgeschlinge noch den nordischen Charakter zeigen, sind die menschlichen Körper freier gebildet, in einem Nachklang der Antike. In den Figuren eines Evangeliariums in Trier, aus derselben Zeit, nimmt die Körperbildung bereits einen gewissen Grad von Naturwahrheit an, die auf neuen Beobachtungen beruht. Zu den an altchristliche Vorbilder sich anlehnenden Miniaturen gehört noch ein bemerkenswertes Evangelienbuch des heil. Ulrich, Bischofs von Augsburg, in dem ausdrucksvoll bewegte jugendliche Gestalten, zwischen korinthischen Säulen stehend, vorkommen, dann ein Missale der Bibliothek zu Bamberg.

Aus Mangel an Uebung mußte wohl die Fähigkeit Kunstwerke zu schaffen im Abendlande nur in geringem Maße vorhanden sein: wie ja der Künstler wohl seiner Anlage nach geboren, jedoch erst durch Unterweisung und anhaltende Arbeit zum Meister reifen kann. Indes macht sich das Vorhandensein einer Ueberlieferung in den späteren Jahrhunderten dadurch geltend, daß die Zwischenstufen, in denen eine ursprüngliche Kunst unendlich lange Zeiten zugebracht hat, rasch durchmessen werden, und sich ganz unerwartet früh wieder eine Blüte der Kunst hervorthut. Wenn in der Geschichte der romanischen Kunst so oft von dem altchristlichen und byzantinischen Einflüssen die Rede ist und ihrem Ersatze durch einen frischen Naturalismus, so bedeutet das in erster Linie das immerfort wirkende Bildungselement der Tradition, die auch unter der Herrschaft des sogenannten Naturalismus keineswegs vergessen wird. Dieser ist nur insofern wichtig, als man sich von der unbedingten Nachahmung des bereits kunstmäßig Gebildeten an die ursprüngliche Quelle der Natur soweit zurück wandte, um die Formen für den Ausdruck der Ideen und Zustände einer neuen Zeit zu gewinnen. Es verschwindet also zum Beispiel das archaistisch Fremdartige, die Manier des fremden Stils, obgleich wir niemals eine rein auf eigener Grundlage

entstandene Kunst vor uns haben. So weit geht der Naturalismus dieser Periode nicht und kann auch nicht soweit gehen, sobald er sich über die erste Roheit hinaus zu höheren Zielen wendet. Selbstverständlich muß sich der Naturalismus am stärksten im Porträtartigen äußern und kann für idealistische Vorwürfe erst in zweiter Linie und in Verbindung mit der Tradition zur Geltung kommen. Die Frage nach dem byzantinischen Einflusse ist mit Bezug auf die vorliegende Periode mit zu viel Aufwand, zugleich auch mit Unsicherheit behandelt. Einmal fragte es sich doch, worin wir die Merkmale des Byzantinischen setzen, ob außer in die sicher erkennbare Technik noch in andere künstlerische Eigenschaften? Es ist aber ganz unzweifelhaft, daß es sich im allgemeinen mehr um die Erkenntnis handelt, ob überhaupt nach vorhandenen Stilmustern oder nach unmittelbaren Naturvorbildern gearbeitet wurde. Der byzantinisierende Einfluß, wie wir ihn verstehen, zeigte sich in der deutschen Kleinkunst erst unter Otto II. und seiner griechischen Gemahlin Theophanu, als nicht allein eine Anzahl byzantinischer Prachtstücke eingeführt, sondern auch griechische Arbeiter in die deutschen Werkstätten versetzt wurden. Ein Beispiel bietet das Echternacher Evangeliarium in der Bibliothek zu Gotha, in dessen Malereien die byzantinische Technik des Aufsetzens der Lichter, sowie die grünliche Schattengebung zum Vorschein kommt. Byzantinisierend sind auch die Miniaturen, die Heinrich II. für das Domstift in Bamberg anfertigen ließ, in zwei Evangeliarien und einem Missale enthalten, die sich jetzt in München befinden. In diesen Bildern liegt das Byzantinische in den langen hageren Gestalten mit greisenhaften Köpfen und in dem Aufgeben alles Anspruchs an Naturwahrheit. Der Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier enthält eine größere Zahl biblischer Darstellungen im Stil des Echternacher Evangeliars, aber in besserer Ausführung; es zeigen sich bereits Anläufe zu geistigem Ausdruck (Figur 32 S. 148).

Auf die Steinornamentik der romanischen Bauten hat das Byzantinische wenig Einfluß gewonnen, in dieser bleibt das nordische Element noch lange neben dem weströmisch-altchristlichen bestehen. Zu den altgermanischen Formen gehören die stets wiederkehrenden Zickzacks und Rauten, die am häufigsten an den Bogengliederungen vorkommen, dann ein

Fig. 32. Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier: Christus und die Samariterin. (Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

wellenförmig geschlungenes Band, von dem sich nun in regelmäßiger Wiederkehr Stiele mit einseitig gebildeten, scharf gefurchten Blättern abzweigen, die nichts mit dem Akanthus zu thun haben. In Niedersachsen wird mit Vorliebe das Schachbrettmuster angewendet. Die flachen Lisenen und Bogenfriese kommen in allen Ländern vor, aber die Tragsteine der Dachgesimse, die namentlich in Frankreich so häufig sind, fehlen

in Deutschland fast ganz. Die Tierornamentik der Säulenkapitäle ist wieder eine altnordische Ueberlieferung, wenn auch jetzt neue Motive, wie die allegorische Drachenbildung u. a., hinzutreten. Tier- und Pflanzenbildungen gehen in der Frühzeit des Stils noch nicht auf direkte Naturnachahmung aus, aber sie sind auch nicht stagnierend, sondern befinden sich in einem stetigen Fortschreiten zu naturwahren Bildungen, was sie wesentlich von den in den byzantinischen und mohammedanischen Ornamenten vorkommenden unterscheidet.

Die natürliche Polychromie des Materials wird am Aeußern der deutschen Bauten vielfach benutzt; es findet sich der Wechsel farbigen Sandsteins an Mauerflächen und Bogen. Im Innern kam die Farbendecke auf dem Stein oder dem Verputz der Wände, Decken und Gliederungen zur Anwendung. Ein Kasten im Merseburger Dom zeigt eine ornamentale Bemalung auf Elfenbein; es sind Tiergestalten innerhalb eingeritzter Medaillons von Pflanzenranken umgeben, die in Gold, Grün und Schwarzbraun ausgeführt sind. Die Tiere, Greif, Phönix, Pfau, Schwan, Hund, Hahn, Kaninchen u. a., sind noch in Erinnerung an die nordischen Tiergestalten lang gestreckt und überhaupt nicht immer mit Sicherheit zu erkennen.

Gegenüber den in der frühromanischen Architektur auftretenden provinziellen Verschiedenheiten ist es selbstverständlich, daß wir auch in der Plastik landschaftlich abgegrenzten Schulen begegnen. Seit Anfang des 10. Jahrhunderts bilden sich die rheinische und die sächsische Schule, die wieder auf altchristliche und byzantinische Vorbilder zurückgehen, ohne geradezu zu kopieren. Die rheinische Schule, deren Ursprung in den alten Bischofssitzen am Mittelrhein zu suchen ist, kann wohl als die ältere gelten. In der Elfenbeinplastik, die den Anfang macht, ist das Kopieren der Antike vorherrschend. Die Tafel mit der Gestalt eines Engels im Museum zu Darmstadt ist die ziemlich getreue Kopie einer Tafel des altchristlichen Triptychons aus Kloster Lorsch, das sich jetzt in der vati-

kanischen Bibliothek befindet. Die beiden Tafeln eines Diptychons, ebenfalls in Darmstadt, einen unbärtigen jugendlichen Christus und Petrus darstellend, sind nach Auffassung und Behandlung die mißverstandene Nachbildung eines altchristlichen Vorbildes. Eine kleinere Tafel, ebenda, welche in flachem Relief einen jugendlichen Christus, zwischen den vier Evangelisten thronend, wiedergiebt, stimmt mit den übrigen in den großen Augen, den roh ausgeführten Extremitäten und dem flauen Faltenwurf überein, zeichnet sich jedoch durch eine gewisse Selbständigkeit in der noch dürftigen Erfindung und Anordnung aus. Das Diptychon mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen und dem heil. Stephan ist lebendiger aufgefaßt. Besser in den Verhältnissen erscheint ein anderes Relief im Darmstädter Museum, das die Himmelfahrt Mariä und die dabei anwesenden Apostel darstellt. Ein Diptychon im Privatbesitz in Aachen giebt den ungläubigen Thomas und Moses wieder, ist in stärkerem Relief gehalten als die vorigen und hängt mindestens im einzelnen nicht von antiken Vorbildern ab. Dem 9. oder 10. Jahrhundert gehört noch ein oberrheinisches flaches Relief an, jetzt im Altertumsverein zu Bonn, welches die Fußwaschung und die Kreuzigung darstellt, in lebendiger Auffassung und reicher Gewandung, jedoch roh in Verhältnissen und Ausführung. Ein paar Diptychen, jetzt in Aachen und Essen, können am Oberrhein entstanden sein. Das große Aachener Diptychon enthält auf jeder Tafel drei Darstellungen aus dem Leben Christi in flachem Relief vor einer reichen Architektur; die Figuren sind lebendig ausgeführt, aber ungeschickt in den Verhältnissen. Die Reliefs im Essener Domschatz, die Kreuzigung und die drei Marien am Grabe darstellend, sind noch unbehilflicher. — Die rheinischen Elfenbeinarbeiten aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind sehr zahlreich, indes sehr einförmig und beanspruchen keine besondere Beachtung. Die Elfenbeintechnik kann in dieser Zeit der Blüte der Baukunst und der Kleinkunst am Rheine nicht mehr folgen,

Fig. 33. Goldene Altartafel aus dem Münſter in Baſel.

wird handwerksmäßig und erlischt sogar während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ganz, um erst im 14. Jahrhundert in anderer Weise wieder zu umfangreicher Thätigkeit einzusetzen.

Von kirchlicher Großplastik aus dem 10. und 11. Jahrhundert ist am Rhein nur weniges und geringes erhalten. Der ganze Kunstzweig bleibt gegen die blühende Entwickelung der Malerei und Kleinkunst zurück. Die Figuren der goldenen Altartafel im Münster zu Basel zeigen den Stil der gleichzeitigen Elfenbeinarbeiten (Fig. 33 S. 151).

Ein großer Reichtum an Elfenbeinarbeiten aus dem 10. und 11. Jahrhundert findet sich in Sachsen. Hier gehen die Arbeiten zwar ebenfalls von der Antike aus, sind aber selbständiger in der Auffassung als die rheinischen und übertreffen im Verständnis für Form und Bewegung sogar die meisten altchristlichen Elfenbeinreliefs des 5. und 6. Jahrhunderts. Das Reliquienkästchen im Zitter (der Schatzkammer) der Schloßkirche zu Quedlinburg kann möglicherweise auf Heinrich I. zurückgehen. Die Elfenbeinplatten zeigen in flachen Reliefs die Darstellungen der Verklärung Christi und der Fußwaschung Petri, der Marien am Grabe, der Segnung der Apostel und der sitzenden Gestalten der Apostel. Die kurzen Figuren, deren Einzelglieder übertrieben groß gehalten sind, sind immerhin durch ein sichtliches Bestreben nach Ausdruck und Bedeutung bemerkenswert. Eine Elfenbeintafel mit dem Bildnis Kaiser Otto's I., im Privatbesitze in Mailand, zeigt einen wesentlichen Fortschritt gegen jene Arbeit (Fig. 34). Zu den Füßen des zwischen Maria und dem heil. Mauritius thronenden Christus kniet der Kaiser, ihm gegenüber seine Gemahlin, welche den jüngsten Sohn vor sich hält. Am Kopf des Kaisers ist das Porträtartige zu bemerken, sowie in allen Gestalten die treffende Naturbeobachtung. Die sächsische Kunst unterscheidet sich schon vorteilhaft und eigenartig von der altchristlichen und byzantinischen, aber ebenso auch von der fränkischen. Das Elfenbeinrelief vom Echternacher Codex, jetzt im Museum zu Gotha, stammt aus der zweiten Hälfte des

Fig. 34. Elfenbeintafel: Chriſtus thronend. Sammlung d. March. Trivulzio.
(Nach einer Photographie von G. Roſſi, Mailand.)

10. Jahrhunderts und zeigt den gekreuzigten Christus zwischen zwei Schergen, unter dem Kreuz die Halbfigur der Terra, oben Sonne und Mond, gleichfalls in Halbfiguren. An diesem Relief ist der kräftige Naturalismus in der Bildung der Köpfe und der Extremitäten besonders auffallend, sehr im Gegensatz stehend zu den Figuren der byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung, welche König Otto neben der Kaiserin Theophanu darstellen. Die alte heimische Schnitzerschule ließ sich durch die mit der griechischen Prinzessin nach Deutschland gekommenen byzantinischen Künstler nicht von dem einmal eingeschlagenen Wege ablenken. Ein runder Weihkessel in der Eremitage zu St. Petersburg und ein ähnliches Weihgefäß im Domschatz zu Aachen gehören sicher zu den sächsischen Elfenbeinarbeiten aus den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts, denn sie stimmen in der Behandlung des Figürlichen ganz mit den vorgenannten Arbeiten überein. Es lassen sich noch eine große Anzahl Elfenbeinreliefs nennen, welche in der Hauptsache den Charakter der sächsischen Schule tragen, in der schlichten und klaren Erzählung der Begebenheiten, in der ausdrucksvollen, kräftigen Bildung der Gestalten und in dem wirkungsvollen ungekünstelten Faltenwurf der Gewänder. An allen diesen Arbeiten läßt sich eine stetige Zunahme des Verständnisses für Form und Stil bemerken. Zu dieser Gruppe gehört auch wohl die Elfenbeintafel mit der Kreuzigung aus der Culemannschen Sammlung (Fig. 35). Zwei Reliquienkästen, von denen sich der eine im Zitter zu Quedlinburg, der andere in getrennten Platten im Nationalmuseum zu München und im Berliner Museum befindet, sind sächsischen Ursprungs, wie die regelmäßig wechselnden Säulen und Pfeiler der die Figuren trennenden Architektur zu beweisen scheinen. Eine Inschrift auf dem Quedlinburger Kasten enthält den Namen der Aebtissin Agnes († 1203), indes sind die Platten jedenfalls älter und nur erst in dieser Zeit wieder neu zusammengefügt. Beide Kästen weisen auf die Mitte des 10. Jahrhunderts hin und können von demselben Künstler herrühren, wie

Fig. 35. Elfenbeintafel: Kreuzigungsgruppe. In der Culemannschen Sammlung.

10. Jahrhunderts und zeigt den gekreuzigten Christus zwischen zwei Schergen, unter dem Kreuz die Halbfigur der Terra, oben Sonne und Mond, gleichfalls in Halbfiguren. An diesem Relief ist der kräftige Naturalismus in der Bildung der Köpfe und der Extremitäten besonders auffallend, sehr im Gegensatz stehend zu den Figuren der byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung, welche König Otto neben der Kaiserin Theophanu darstellen. Die alte heimische Schnitzerschule ließ sich durch die mit der griechischen Prinzessin nach Deutschland gekommenen byzantinischen Künstler nicht von dem einmal eingeschlagenen Wege ablenken. Ein runder Weihkessel in der Eremitage zu St. Petersburg und ein ähnliches Weihgefäß im Domschatz zu Aachen gehören sicher zu den sächsischen Elfenbeinarbeiten aus den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts, denn sie stimmen in der Behandlung des Figürlichen ganz mit den vorgenannten Arbeiten überein. Es lassen sich noch eine große Anzahl Elfenbeinreliefs nennen, welche in der Hauptsache den Charakter der sächsischen Schule tragen, in der schlichten und klaren Erzählung der Begebenheiten, in der ausdrucksvollen, kräftigen Bildung der Gestalten und in dem wirkungsvollen ungekünstelten Faltenwurf der Gewänder. An allen diesen Arbeiten läßt sich eine stetige Zunahme des Verständnisses für Form und Stil bemerken. Zu dieser Gruppe gehört auch wohl die Elfenbeintafel mit der Kreuzigung aus der Culemannschen Sammlung (Fig. 35). Zwei Reliquienkästen, von denen sich der eine im Zitter zu Quedlinburg, der andere in getrennten Platten im Nationalmuseum zu München und im Berliner Museum befindet, sind sächsischen Ursprungs, wie die regelmäßig wechselnden Säulen und Pfeiler der die Figuren trennenden Architektur zu beweisen scheinen. Eine Inschrift auf dem Quedlinburger Kasten enthält den Namen der Aebtissin Agnes († 1203), indes sind die Platten jedenfalls älter und nur erst in dieser Zeit wieder neu zusammengefügt. Beide Kästen weisen auf die Mitte des 10. Jahrhunderts hin und können von demselben Künstler herrühren, wie

Fig. 35. Elfenbeintafel: Kreuzigungsgruppe. In der Culemannschen Sammlung.

es die gleichen guten Verhältnisse der Figuren, die freien Bewegungen und die reiche Gewandung vermuten lassen. Eine Anzahl in England und Paris befindlicher Elfenbeinreliefs sächsischer Herkunft zeichnen sich durch einen besonders vervollkommneten und veredelten Stil aus. Eine dieser Tafeln im Museum zu Liverpool stellt die Kreuzigung dar und unter derselben die drei Marien am Grabe. Die letztgenannte Gruppe ist nach einer spätrömischen Arbeit kopiert, welche aus Bamberg in das Nationalmuseum zu München gekommen ist, indes giebt der deutsche Künstler die schönen Motive der Bewegung und Gewandung, sowie die malerische Breite der Behandlung auf seine Weise und in freierer Art als das Original wieder. Die Darstellung der Kreuzigung im oberen Teile der Tafel ist wieder ganz eigenartig in der Wiedergabe der kühnen, pathetischen Bewegungen, den gesuchten Verkürzungen und der malerischen Gewandung. Die erwähnten Arbeiten können am Ende des 10. oder am Beginn des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Eine Kreuzigungsgruppe, in Kupfer getrieben, im Salzburger Domschatz, mit kurzen unbehilflichen Figuren scheint in diese Zeit zu gehören (Fig. 36).

Die ersten Denkmale der monumentalen Kirchenplastik in Sachsen aus den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts sind Erzwerke und verknüpfen sich mit dem Namen Bernwards, des gelehrten und kunstübenden Bischofs von Hildesheim. Ueberhaupt fällt dem Erzguß durch mehr als ein Jahrhundert die führende Rolle in der Plastik zu. Die Gußtechnik stammte aus der germanischen Vorzeit und hatte sich wohl unter den Stürmen der Völkerwanderung erhalten, ebenso wie die des Grubenschmelzes. Sachsen ging den übrigen deutschen Provinzen in der sächsischen Kaiserzeit voran, und der soeben erschlossene Bergbau im Harz lieferte die Mittel. Bernward vertritt die gelehrte Richtung, die sich gern von der Antike anregen läßt, jedoch tritt in seinen Ausführungen ein naiver Naturalismus hervor, der ungeachtet des ungenügenden Könnens die höchsten

Aufgaben zu lösen unternimmt. Seine Christussäule in Hildesheim, wahrscheinlich als Träger der Osterkerze gedacht, erinnert in dem spiralförmig den Schaft umziehenden Reliefbande an die römische Trajanssäule; wie an dieser gehen die einzelnen

Fig. 36. Kreuzigungsgruppe, in Kupfer getrieben. Im Salzburger Domschatz.

Darstellungen ohne ersichtliche Trennungen in einander über. Die Reliefs erzählen die Geschichte Christi von der Taufe im Jordan bis zum Einzuge in Jerusalem. Die Figuren sind zu kurz, in den Einzelheiten naturalistisch roh, in den Bewegungen unbeholfen und ohne jeden Ausdruck von Empfindung. — Etwa

gleichzeitig mag das kolossale und plumpe Kruzifix aus Holz im Dome von Braunschweig sein, welches inschriftlich von einem Meister Imervard geschnitzt ist; Christus ist noch lebend und im langen Rock dargestellt mit ältlichen, abschreckenden Zügen und langem Bart. Die von Bernward herrührenden Erzthüren an der Westfront des Doms zu Hildesheim (1015) zeigen in ihren Reliefs eine parallele Gegenüberstellung der Begebenheiten des Alten und Neuen Testaments, auf der einen Seite die Schöpfungsgeschichte bis zum Tode Abels, auf der anderen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt (Fig. 37). Der Charakter der Reliefs ist wesentlich von dem der Säule verschieden, indem die Felder nur wenige Figuren im weiten Raume enthalten und statt des gleichmäßigen Hochreliefs an der Säule hier nur im unteren Teile flache, im oberen Teile fast frei hervortretende Figuren gegeben sind. Aber im Ausdruck und der Bewegung liegt eine ursprüngliche Kraft, die mit Entschiedenheit das Entstehen einer neuen Kunst ankündigt. — Die in größerem Maßstabe ausgeführten Stuckfiguren über den Säulen im nördlichen Seitenschiffe der St. Michaelskirche in Hildesheim sind den Reliefs der Thüren verwandt, aber bei weitem roher und starrer als diese. Einige Jahrzehnte später mögen die etwas besseren vier knieenden männlichen Gestalten unter dem sogenannten Krodoaltar in Goslar, in der noch erhaltenen Vorhalle des abgebrochenen Doms, entstanden sein.

Die nachweisbar in Bayern, Franken und Schwaben heimischen Elfenbeinbildwerke lassen ein starkes Schwanken zwischen rohem Naturalismus und unfreier Nachahmung der fremden Vorbilder erkennen. Das in Fig. 38 S. 160 wiedergegebene Elfenbeinrelief ist entweder italienischen Ursprungs oder eine dieser genauen Kopien. Ein Relief auf dem Deckel eines Evangeliars, aus Freising stammend, jetzt in der Bibliothek zu München, kann noch dem 10. Jahrh. angehören. Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung sind in kleinen, plumpen, fast

Fig. 37. Bronzethür des Doms zu Hildesheim.
(Nach einer Photographie von Nöhring u. Wellershaus, Lübeck.)

Fig. 38. Buchdeckel aus Elfenbein. In der Kgl. Bibliothek in München.

frei gearbeiteten Figuren roh und ohne Empfindung dargestellt. Es sind noch mehrere Reliefs derselben Herkunft vorhanden. Eine sauber im flachen Relief ausgeführte Tafel befindet sich in dem aus Augsburg stammenden Evangelienbuche des heiligen Ulrich; es sind die Kreuzigung, die drei Marien am Grabe und die Himmelfahrt in drei Zonen übereinander dargestellt, jedoch ebenfalls leblos und ohne seelischen Ausdruck. — In Westfalen fehlt im 11. Jahrhundert noch jeder Nachweis plastischer Thätigkeit in erhaltenen Denkmalen.

Die Malerei der frühromanischen Periode unter den sächsischen Kaisern schöpft aus denselben wesentlich weströmischen Quellen wie die Karolingerzeit und zeigt eine ähnliche Umbildung des antik-altchristlichen Elements zu deutscher Eigenart, wie die Plastik. Der Verkehr mit Byzanz, der ohne Zweifel unter Theophanu, der Gattin Ottos II., und ihrem Sohn Otto III. lebhaft genug war, hat doch nicht vermocht, die deutschen Künstler von dem bereits eingeschlagenen Wege zur Selbständigkeit abzubringen. Von zahlreichen großen Wandmalereien wird bereits berichtet, aber erhalten ist nur eine hochbedeutende Arbeit, die Malereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf Reichenau. Zu den inneren Malereien tritt noch der polychrome Schmuck der Gliederungen: Die Schäfte der Arkadensäulen sind rot, die Kapitäle zeigen ein gelb in gelb gemaltes Blattornament, zwischen den Archivolten befinden sich die Brustbilder von Propheten und Heiligen in runder Einfassung auf braunem Grunde. Auf den Oberwänden zwischen den Arkaden und den Fenstern, oben und unten von einem Mäanderstreifen eingefaßt, sind Wandbilder in lebensgroßen Figuren auf blauem Grunde ausgeführt, welche Ereignisse des Neuen Testaments zum Inhalt haben und durch senkrechte Ornamentbänder von einander getrennt sind. Zwischen den Oberfenstern erscheinen dann die Kolossalfiguren der Apostel. Sämtliche malerische Darstellungen folgen dem Inhalte und dem Stile nach der antik-altchristlichen Kunst, sowohl im Typus des unbärtigen, jugendlichen Christus, als

Fig. 38. Buchdeckel aus Elfenbein. In der Kgl. Bibliothek in München.

frei gearbeiteten Figuren roh und ohne Empfindung dargestellt. Es sind noch mehrere Reliefs derselben Herkunft vorhanden. Eine sauber im flachen Relief ausgeführte Tafel befindet sich in dem aus Augsburg stammenden Evangelienbuche des heiligen Ulrich; es sind die Kreuzigung, die drei Marien am Grabe und die Himmelfahrt in drei Zonen übereinander dargestellt, jedoch ebenfalls leblos und ohne seelischen Ausdruck. — In Westfalen fehlt im 11. Jahrhundert noch jeder Nachweis plastischer Thätigkeit in erhaltenen Denkmalen.

Die Malerei der frühromanischen Periode unter den sächsischen Kaisern schöpft aus denselben wesentlich weströmischen Quellen wie die Karolingerzeit und zeigt eine ähnliche Umbildung des antik-altchristlichen Elements zu deutscher Eigenart, wie die Plastik. Der Verkehr mit Byzanz, der ohne Zweifel unter Theophanu, der Gattin Ottos II., und ihrem Sohn Otto III. lebhaft genug war, hat doch nicht vermocht, die deutschen Künstler von dem bereits eingeschlagenen Wege zur Selbständigkeit abzubringen. Von zahlreichen großen Wandmalereien wird bereits berichtet, aber erhalten ist nur eine hochbedeutende Arbeit, die Malereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf Reichenau. Zu den inneren Malereien tritt noch der polychrome Schmuck der Gliederungen: Die Schäfte der Arkadensäulen sind rot, die Kapitäle zeigen ein gelb in gelb gemaltes Blattornament, zwischen den Archivolten befinden sich die Brustbilder von Propheten und Heiligen in runder Einfassung auf braunem Grunde. Auf den Oberwänden zwischen den Arkaden und den Fenstern, oben und unten von einem Mäanderstreifen eingefaßt, sind Wandbilder in lebensgroßen Figuren auf blauem Grunde ausgeführt, welche Ereignisse des Neuen Testaments zum Inhalt haben und durch senkrechte Ornamentbänder von einander getrennt sind. Zwischen den Oberfenstern erscheinen dann die Kolossalfiguren der Apostel. Sämtliche malerische Darstellungen folgen dem Inhalte und dem Stile nach der antik-altchristlichen Kunst, sowohl im Typus des unbärtigen, jugendlichen Christus, als

in der Kopfbildung der Apostel und Heiligen, sind aber sicher von deutschen Meistern ausgeführt. Man sieht überall das künstlerische Ringen nach eigener Gestaltung des Inhalts und des Ausdrucks. Die Bilder sind in Temperafarben gemalt, in starken Umrissen, die mit einfachen Farben ausgefüllt wurden, während die Modellierung nur durch breite Schattenstriche und durch aufgesetzte Lichter bewirkt ist. Besser erhalten als die inneren Malereien sind die etwas jüngeren, aber immer noch ebenfalls dem 10. Jahrhundert angehörenden Wandbilder auf der Stirnseite der Westapsis, welche die Kreuzigung und das Jüngste Gericht wiedergeben. Die Kreuzigung ist in der einfachsten bereits typisch gewordenen Form dargestellt, indem Maria und Johannes in bewegter Haltung neben dem Kreuzesstamm stehen; dagegen ist die Komposition des Jüngsten Gerichts als eine Erfindung des deutschen Meisters zu betrachten. Jedenfalls ist die Reichenauer Darstellung die älteste dieser Art im ganzen Abendlande. Christus thront in der Mitte in eine Mandorla eingeschlossen, links steht Maria, rechts ein Engel, zu beiden Seiten sitzen die Apostel in halber Größe wie Christus und oben schweben vier Engel, posaunenblasend oder die Bücher des Lebens aufschlagend. Im unteren Abschnitte, neben der Darstellung der Kreuzigung, steigen die Toten aus ihren Gräbern; indes ist die Scheidung der Auferstandenen in Selige und Verdammte noch nicht mit zur Darstellung gekommen. Die großartige Auffassung des Ganzen und die dramatische Bewegung der Figuren des Jüngsten Gerichts geht weit über die altchristlichen Vorbilder hinaus.

Zur Buchmalerei der letzten Jahrzehnte des 10. und des Beginns des 11. Jahrhunderts ist noch zu bemerken, daß ein auffallender Fortschritt über die karolingische Kunst hinaus stattgefunden hat; besonders zeigt sich bereits in den Nebenpersonen die Anwendung des Zeitkostüms und ein Anlauf zur Individualisierung. Von den besonders zahlreichen Bilderhandschriften aus der Zeit der Ottonen und Heinrichs II.

wurden schon weiter oben einige erwähnt. Ein Evangelienbuch der Gräfin Uota, in Regensburg geschrieben, jetzt in München, und ein Kommentar zum Hohen Liede und zu Daniel, jetzt in der Stadtbibliothek zu Bamberg, beide vom Anfang des 11. Jahrhunderts, sind besonders bezeichnend für den Stil der Malerei dieser Periode. Das Evangeliar enthält zwar einige byzantinisierende Züge in dem Typus des älteren Christus am Kreuze und in der Häufung der gelehrten Allegorien, aber in der Hauptsache herrschen die altchristlichen Typen in neuer Belebung vor. Die Bilder der zweiten Handschrift zeichnen sich durch viel phantasievollere, an das Poetische streifende Auffassung aus. Im ganzen muß indes nochmals betont werden, daß die frühromanische Malerei immer noch auf dem in der Karolingerzeit geschaffenen Boden steht.

In der Kleinkunst zeigt sich ebenfalls der unausgeglichene Zwiespalt einer unter der Einwirkung altdeutscher Ueberlieferung fortschreitenden Entwicklung und dem fremden byzantinischen Einflusse. Der noch immer vorkommende Grubenschmelz schließt sich an die Technik der Arbeiten der Völkerwanderungszeit im Norden an. Die in dieser Periode auf deutschem Boden hervorgebrachten Emaillen sind um so merkwürdiger, als es in Frankreich bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts an jedem Zeugnis für die Ausübung der Emailletechnik fehlt. Der deutsche Grubenschmelz ist meist auf Kupfer ausgeführt und stammt hauptsächlich vom Rhein und aus den benachbarten Teilen Niedersachsens. Ein Reliquienschrein in der Benediktinerabtei zu Siegburg zeigt noch den angelsächsischen Zug der Ornamentik. Ein Tragaltar im Dom zu Bamberg aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts ist auf dem Deckel und an den Wänden mit Einzelgestalten in Emaille geschmückt, das die Ausfüllung gravierter Linien bildet. Zwei Kreuze im Welfenschatz enthalten Gruben- und Zellenschmelz nebeneinander. Die Zellenschmelztechnik ist sicher von Byzanz übertragen. Die vier Vortragekreuze in der Stiftskirche zu Essen, reich mit

Filigranornamentik auf Goldblech, inkrustierten Edelsteinen, Kameen, Perlen und Emaillen in Zellenschmelz geschmückt, weisen auf Hildesheim oder Trier hin. Für Goldarbeiten mit und ohne Emaillen bestanden in Trier, Hildesheim, Verdun und Köln bedeutende Werkstätten unter Leitung der Bischöfe. Die Arbeiten aus Trier byzantinisieren stärker als die übrigen, wie am Tragaltar des heil. Andreas zu bemerken, der noch in Trier aufbewahrt wird. Aus Bernwards Werkstätten in Hildesheim stammen noch als bemerkenswerte Arbeiten: ein silbernes Kruzifix, ein Krummstab in Silberlegierung, als Baum der Erkenntnis gedacht, zwei Kandelaber, deren Pfanne mit menschlichen Figuren verziert ist, und ein Kronleuchter, das Abbild des himmlischen Jerusalems darstellend.

Das Romanische ist als ein großartiges Aufblühen des germanischen Geistes aufzufassen und verträgt wohl den Vergleich mit der älteren achäisch-griechischen Epoche. Bei den Deutschen vertritt das Altchristliche und Byzantinische ebenso den fremden Einfluß, wie bei den Griechen das Altorientalische. Hier wie dort ist aber ein indogermanischer Formenkreis gegeben, der sich fortpflanzt, und eine starke Stammeseigentümlichkeit, die sich in der Umbildung des Fremden geltend macht. Die oben geschilderte deutsche frühromanische Stilperiode ist besonders reich an frischen eigenen Gedanken. Mag auch in der Ausführung noch nicht das Höchste erreicht sein, so deutet doch alles darauf hin, daß das Erreichen eines solchen Ziels nahe bevorsteht; und namentlich in dieser Thatsache beruht der Wert des jugendfrischen Stils. Aus der Kraft, mit der die antiken und altchristlichen Elemente der nationalen Kunstphantasie angepaßt wurden, ergiebt sich für Deutschland eine bedeutende Wirkung auf seine Nachbarländer Frankreich und Italien, selbst auf Spanien. Die romanische Epoche gehört überhaupt zu den besten Zeiten deutsch-nationaler Selbständigkeit.

III.

Der entwickelte Romanismus unter den fränkischen Kaisern (von 1024 bis etwa 1150).

Unter den ersten salischen Kaisern Konrad II. und Heinrich III., seinem Sohn, zeigt sich die Hoheit des Deutschen im mächtigsten Aufstreben. Konrad erwirbt das große Arelatische Reich, welches, von der Schweiz bis zu den Küsten des Mittelmeers reichend, Provence, Dauphiné, Lyonnais, Franche-Comté, Savoyen und einen Teil Helvetiens umfaßt; Toulon und Marseille werden jetzt deutsche Seehäfen. Es gab nun drei Erzkanzler, den Erzbischof von Mainz für Deutschland, den von Köln für Italien, den von Trier für das Arelat. Heinrich III., der Sohn Konrads, erhält sich im Besitz dieser Länder und führt einen siegreichen Krieg gegen Böhmen. Er versuchte die Gründung einer Hausmacht, indem er die Herzogtümer selbst verwaltete oder an seine Verwandten verlieh; er herrschte stark in Italien und setzte Päpste nach seinem Willen ein. Unter dem in früher Jugend zur Regierung kommenden Heinrich IV. wechselt das Bild; es beginnt das Aufstreben der Welfen in Bayern, Heinrich unterliegt dem Papste, dem großen Gregor VII. (Hildebrand) und den Welfen, die berühmte Bußfahrt des Kaisers nach Canossa giebt den äußerlichen Ausdruck für seine verzweifelte Lage. Zugleich treten gegen den Gebannten die Gegenkaiser auf, und endlich

vollendet die Empörung der Söhne das Verderben des unglücklichen Heinrich. Es ist die Zeit des höchsten Triumphs der Kirche über die politische Kaisermacht. Unter der kurzen Regierung Heinrichs V. macht sich die Schwäche des Deutschen Reichs bereits bemerkbar und wird unter Lothar II. von Sachsen, dessen Regierung wir noch in diese Epoche einbeziehen, durch den zwischen Hohenstaufen und Welfen unablässig tobenden Kampf besiegelt. In die Zeit Heinrichs IV. fällt der große Pilgerzug, der von den Rheinlanden und Bayern nach Jerusalem aufbricht (1065), aber schmählich verdirbt, und der erste darauf folgende Kreuzzug, der, von Peter von Amiens eingeleitet, von Gottfried von Bouillon, dem Herzoge von Nieder-Lothringen, geführt, um 1099 Jerusalem wirklich erobert. Die deutsche Nation erscheint in diesem ersten Kreuzzuge schon nicht mehr als die führende Macht; die französische Ritterschaft behauptet den Vorrang. Die Wirkungen der Kreuzzüge, die den Orient dem Abendlande näherbrachten, äußern sich allerdings erst in der spätromanischen, hohenstaufischen Periode und am stärksten in der gotischen Periode.

Merkwürdig im Verhältnis zu der reichbewegten, in der bildenden Kunst, hauptsächlich in der Architektur einen großartigen Aufschwung bewirkenden Zeit der salischen Kaiser ist das Verhalten der Litteratur, welche doch sonst stets jeder geistigen Bethätigung auf anderen Gebieten voraneilt. Es hörte nämlich vom Beginn des 11. Jahrhunderts ab die Pflege der deutschen Sprache in den Klöstern auf, dagegen blieb dem Lateinischen die Alleinherrschaft; höchstens daß Uebersetzungen aus dem Lateinischen ins Deutsche gefertigt wurden. Von deutscher Poesie verlautete völlig nichts bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Ganz anders verhält es sich mit der deutschen Kunst, die diesmal durchaus nicht dem Antriebe der Litteratur folgt, denn in dieser Periode entwickelte sich namentlich die kirchliche Kunst, der errungenen Machtstellung der Kirche entsprechend, zur höchsten Vollendung,

welche jemals die romanische Stilform in freier Selbständigkeit erreichte. In der Vollendung der durchweg gewölbten Basilika, wie sie nun in den großen mittelrheinischen Domen zu Tage tritt, spiegelt sich vielleicht der entschiedene Triumph der Kirche über die weltliche Macht, ebenso wie in der beginnenden alle politischen Interessen hintansetzenden Völkerwanderung nach dem heiligen Grabe in Jerusalem. Ein mit dem litterarischen Latinismus parallel gehender Einfluß macht sich allenfalls in der Plastik geltend. — Heinrich III. residierte meist in Goslar am Harz und erbaute dort den Dom und den Palas, jedoch kam die große Bauthätigkeit der Salier vornehmlich den Rheinlanden zu gute und erreichte hier die endliche Lösung eines großen architektonischen Problems, der Ausbildung der Gewölbbasilika.

Uebrigens setzen die provinziellen Schulen die in der früheren Periode begonnene Sonderentwicklung ihrer Eigentümlichkeiten fort und bilden die alten Typen in reicherer Weise aus; namentlich ist dies in Sachsen in der Baukunst und in der Plastik der Fall. In der Periode des entwickelten Stils beginnt die Herübernahme der im Kirchenbau ausgebildeten stilistischen Formen auf den Profanbau, auf Burgen und städtische Wohnhäuser. Zugleich erscheint die deutsche Selbständigkeit in der Architektur in größter Reinheit, obgleich Deutschland in der Entwicklung des wichtigsten Formenkreises, dem des Gewölbbaues, mit den Nachbarländern parallel geht. Es ist nirgends eine andere Abhängigkeit vom Auslande festzustellen, als die aus den neuen kirchlichen Ordensregeln der Klöster entspringende und in Burgund entstandene. Das fortwährende Ringen nach Vollendung, im Sinne nationalen Empfindens, das immer eine lebendig fortschreitende Stilentwicklung anzeigt, findet sich ebenso in der deutschen Skulptur und Malerei. Allerdings wird in diesen Kunstzweigen vorläufig nur der Ausdruck der pathetischen Bewegung und in günstigen Fällen ein Anflug seelischen Ausdrucks der Köpfe

erreicht, für die volle Verkörperung des Seelischen in der einzelnen Gestalt reichte das Können noch nicht aus, und das Bestreben nach der Darstellung des Sinnlich-Schönen lag noch ganz außerhalb der gestellten Aufgaben.

In der Architektur der Rheinlande bereitet sich bald nach dem Uebergange des Königtums vom sächsischen auf das salische Haus eine wichtige Aenderung in der Gestaltung der Kreuzbasilika vor, und diese besteht in dem Uebergange von der flachen Holzdecke zum Gewölbe nicht nur für die Seitenschiffe, sondern auch für das Mittelschiff. In derselben Zeit hielten Sachsen, Bayern und Schwaben immer noch an der Flachdecke fest. Unter Konrad II. entstehen zunächst auch in den Rheinlanden noch flachgedeckte Basiliken, wie die großartige Säulenbasilika des Klosters Limburg a. d. Hardt, die etwa 1030 von dem großen geistlichen Förderer der Kunst, Abt Poppo von Stablo, erbaut wurde, und der von Kaiser Konrad selbst begründete, als Pfeilerbasilika gestaltete Dom von Speier. Die Klosterkirche zu Limburg a. d. H. gehört wieder in die Gruppe der doppelchörigen Kirchen, welche die vorige Periode beherrschten; an ihrer Westseite befand sich eine Empore für Chorherren. Das Verhältnis der Breite und Länge der Joche ist kein genau bestimmtes, ebensowenig wie in Speier, aber es zeigt sich in der Limburger Kirche bereits ein machtvolles Aufstreben des Aufbaues, wie ein solcher früher nicht vorhanden war. Das Innere wird in hohe flache Wandnischen in neuer Weise gegliedert und im Aeußeren erwachsen die Apsiden zu turmartiger Höhe. Alles ist hoch, fest, gebunden in sich; die Einzelgliederungen sind streng und fast dürftig gehalten, in einem gewissen absichtlichen Zurückkommen auf die Formen der Antike. — Rheinische Säulenbasiliken aus dieser Zeit sind noch St. Georg in Köln und St. Peter in Utrecht. Emporen über den Langseiten erhalten sich noch über die Frühepoche hinaus bis in das 12. Jahrhundert in St. Castor in Koblenz, St. Johann in

Niederlahnstein, St. Lubentius in Dietkirchen, in der Pfarrkirche zu Heimersheim ꝛc. — Der große mittelrheinische Schöpfungsbau dieser Periode ist jedoch der Dom von Speier, in der ersten Bauperiode, etwa 1030, unter Kaiser Konrad II. beginnend und unter Kaiser Heinrich III. etwa 1060 abschließend. In dieser Zeit wird das Mittelschiff sicher noch flach gedeckt, die Seitenschiffe sind in gleicher Weise beabsichtigt, aber vielleicht noch während des Baues eingewölbt. In der zweiten Periode des Baues unter Kaiser Heinrich IV. findet ein umfassender, einem Neubau nahekommender Umbau des Doms statt, etwa zwischen 1080 und 1100, unter Leitung des Bischofs Benno von Osnabrück, des berühmtesten Bautechnikers seiner Zeit. Vollender des Doms wurde der kaiserliche Kanzler Otto, der spätere Bischof von Bamberg. Der Bau war nun in allen Teilen mit Kreuzgewölben überdeckt, und zwar in der für den romanischen Stil typisch bleibenden Weise, daß auf je ein Joch des Mittelschiffs zwei Joche in den Seitenschiffen kommen, und daß jede Mittelschiffsteilung zwei Fenster, jede seitliche ein Fenster hat (Figur 39 S. 170). Die Kreuzgewölbe besitzen noch scharfe Gräte und sind im Mittelschiff und den Seitenschiffen nahezu quadratisch. Von dem Bau der ersten Periode kann außer der Grundrißanlage nur ein Teil der seitlichen Umfassungsmauern und vielleicht die Krypta herübergenommen sein. In den Bau der zweiten Periode gehören die Gewölbträger und Gewölbe der Seitenschiffe, die Mittelschiffspfeiler ausschließlich der Verstärkungen der jetzigen Hauptpfeiler, die Hochwände des Mittelschiffs bis zum Laufgang, der östliche Kuppelturm bis zur gleichen Höhe, einige Reste des Querhauses und des Chorquadrats. Eine dritte Bauperiode des Doms, vermutlich von 1159—1200 dauernd, fällt in die Zeit des Spätromanismus, erneuert die Gewölbe und schafft hauptsächlich die westliche Turmgruppe. Die Ansicht (Figur 40 S. 171) zeigt den Dom in der jetzigen Gestalt, nach der von Hübsch ausgeführten Wiederherstellung. Zu

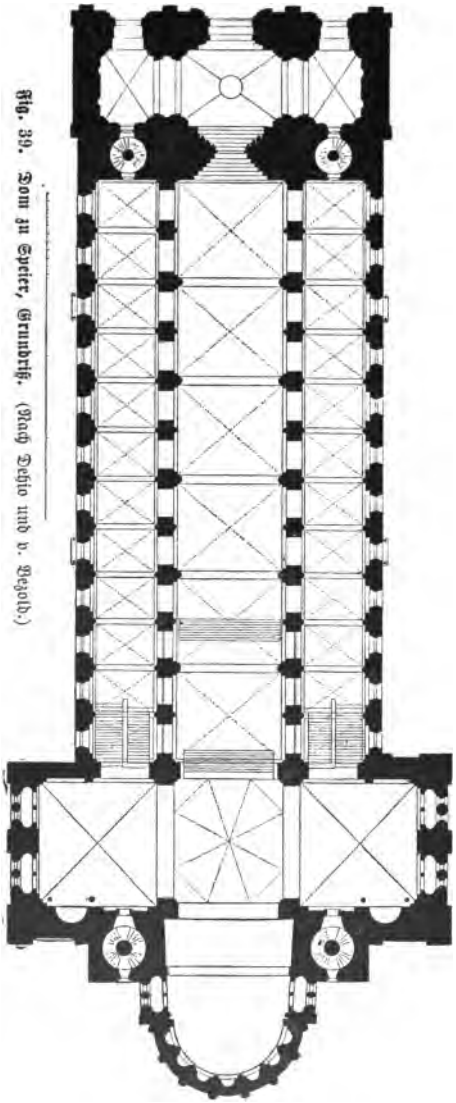

Fig. 39. Dom zu Speier, Grundriß. (Nach Dehio und v. Bezold.)

erwähnen ist noch die Krypta des Doms, die aus der ersten Bauperiode herstammt (1039) und die berühmte Kaisergruft enthält, die von den Franzosen unter Montclar verwüstet wurde. (Dehio und v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes.)

So tritt die Gewölbbasilika in Deutschland ganz plötzlich und sofort in den größten Abmessungen hervor, als deutsche selbständige That, unbeeinflußt vom Auslande, obgleich gleichzeitig in der Lombardei und in Burgund derselbe Schritt gethan wurde, wenn auch in einer ganz von der deutschen Lösung des Problems abweichenden Weise. — Wir werden

uns allerdings des Umstandes erinnern müssen, daß Lombardei und Burgund die am stärksten von germanischer Bevölkerung durchsetzten Provinzen Italiens und Frankreichs waren. — Das Problem der Gewölbbasilika scheint schon die karolingische Epoche beschäftigt zu haben: in der Lombardei kommt bereits

Fig. 40. Dom zu Speier von Norden. (Nach einer Photographie von C. Hertel, Mainz.)

im 9. Jahrhundert in S. Ambrogio in Mailand die Ueberwölbung der Seitenschiffe mit quadratischen Kreuzgewölben oder quergelegten Tonnengewölben zur Anwendung. Die Emporen und Strebepfeiler in S. Ambrogio sind Uebertragungen aus dem Zentralbau auf den Langhausbau und sind als vorbereitende Formen, als Stützkonstruktionen für das

beabsichtigte Mittelschiffsgewölbe aufzufassen: Das Langhaus sollte sich aus Quadraten zusammensetzen von doppelt so großem Seitenmaß, als die Gewölbe der Seitenschiffe. Die Hochgewölbe in S. Ambrogio stammen allerdings erst aus dem 11. Jahrhundert, aber mindestens waren in dem älteren Bau bereits die gewölbten Seitenschiffe, die Emporen der Langseiten und der Stützenwechsel aufgenommen und bereiteten das System der flachgedeckten Basilika für die Einwölbung des Mittelschiffs vor. In S. Ambrogio sind je zwei Gewölbjoche der Abseiten als einheitliche Gruppe zusammengefaßt und deshalb bedarf immer nur die zweite Stütze der Verstärkung durch Pilaster oder Halbsäulen. Indes blieb S. Ambrogio nach der erfolgten Einwölbung des Mittelschiffs eine Art Hallenkirche, da die kuppelartigen Kreuzgewölbe desselben zu tief ansetzen, um eine unmittelbare Beleuchtung durch Oberfenster zu gestatten. Der erste Schritt über S. Ambrogio hinaus geschieht an S. Michele zu Pavia in den letzten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts. Die Hauptgewölbe liegen höher, jedoch nur im Langhause, dagegen hat das Querschiff ein Tonnengewölbe erhalten und die Vierung ist mit einem achtseitigen Klostergewölbe überdeckt. — Die Bewegung zur Schöpfung der Gewölbbasilika fand ihre Fortsetzung zu Cluny in Burgund. Cluny war das zweite Rom und das wahre Herz der großen, damals auf der Höhe des Triumphs anlangenden Kirchenreformation. Der Neubau der Kirche von Cluny begann 1088, in demselben Jahre, als der aus Cluny hervorgegangene Urban II. den päpstlichen Thron bestieg. Der Grundriß der Kirche zeigt keine wesentlichen Neuerungen; die fünfschiffige Anlage, der Chorumgang und das doppelte Querschiff waren schon anderwärts vorgekommen, und die Anlage der Vorhalle ist eine Eigentümlichkeit des Ordens. Dagegen ist die Neuerung im Aufbau von größter Bedeutung: Sämtliche Schiffe sind überwölbt und jedes hat über dem Dachansatze der folgenden seine eigenen Fenster, wird also direkt erleuchtet. Das Mittel-

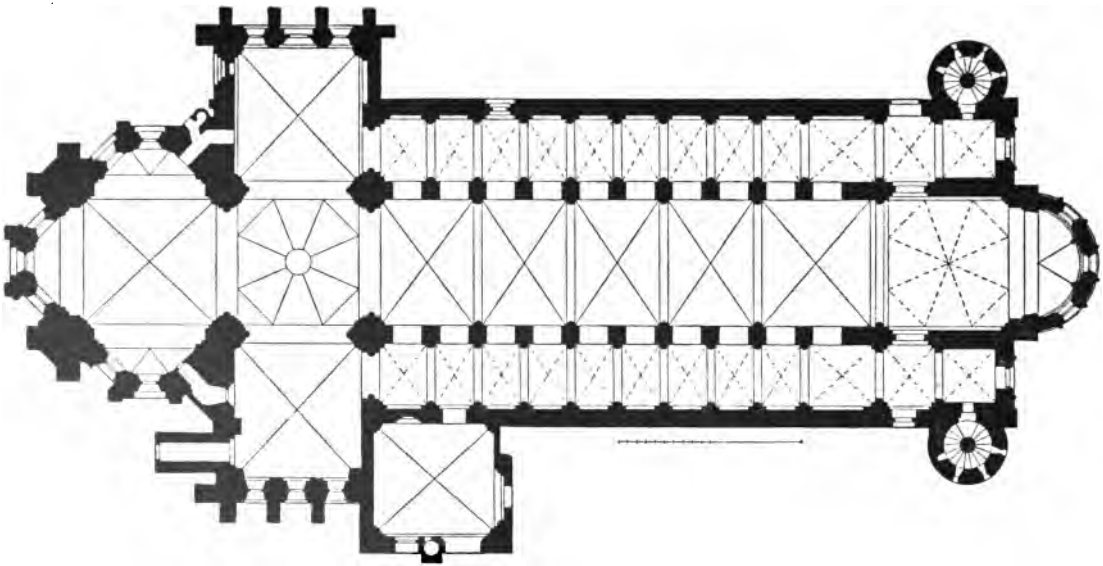

Fig. 41. Dom in Mainz, Grundriß. (Nach Dehio und v. Bezold.)

schiff war mit einem Tonnengewölbe überdeckt, das erste Paar der Seitenschiffe mit Kreuzgewölben und das zweite Paar mit quergestellten oder Kreuzgewölben. Die Kirche von Cluny, der Schöpfungsbau des Abts Hugo, ist nur noch als Ruine und in Zeichnungen erhalten.

Ungeachtet der vorhin geschilderten Parallelität im Auftreten der Gewölbbasilika, die nur wieder die innere Zusammengehörigkeit der großen germanischen Völkergruppe feststellt, ist die Originalität der deutschen Erfindung, in der Gestaltung der kreuzgewölbten Basilika mit direkter Erleuchtung des Mittelschiffs, auf keine Weise anzuzweifeln. — Der Dom zu Mainz folgte in der Aufnahme der Hochgewölbe dem Vorbilde in Speier. Nach den Forschungen F. Schneiders bestand die flachgedeckte Basilika in Mainz von 778—1056. Im Jahre 1081 fand ein Brand statt, und der Wiederaufbau erfolgte seit den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter Kaiser Heinrich IV. durch Erzbischof Adalbert († 1137) (Figur 41 S. 173). Der ganze Aufbau des Mittelschiffs, die Pfeiler mit ihren Halbsäulen und die Obermauern mit den Fenstern sind aus einheitlicher, ununterbrochener Bauführung in der zweiten Bauperiode geschaffen (Figur 42). Dieser Aufbau hat Mittelschiffsgewölbe getragen, die vor 1200 durch die heute bestehenden ersetzt sind. Das westliche Querhaus mit dem großartigen Martinschor gehört der spätromanischen Zeit an, ebenso wie die jetzt bestehenden Gewölbe. Der Dom zu Speier kann noch nicht als Gewölbbasilika vollendet gewesen sein, als die gewölbmäßige Umgestaltung des Mainzer Doms in Angriff genommen wurde. Als Widerlager der Hochgewölbe dienen bei beiden Kirchen nur die 2 m starken Mauern, und es hat ein gänzlicher Verzicht auf das Stützsystem durch gewölbte Emporen und Uebermauerung der Querbogen über denselben stattgefunden. Die künstlerische Seite der Aufgabe wurde in Speier voller erfaßt als in Mainz, und dies tritt namentlich in der Bildung der Pfeiler hervor; indem die Oberwand

über den Arkaden als Blendnische zurückspringt, steigen die Pfeiler mit ihren Vorlagen ununterbrochen bis zur Kämpferlinie auf (Fig. 43 S. 176). Um den hiermit bewirkten Fortschritt voll zu würdigen, ist an das ursprüngliche System der noch sämtlich gleichwertigen Pfeiler zu erinnern, wie dasselbe vor Einführung des Pfeilerwechsels und der Wölbung bestand. Der Speierer Dom ist das Vorbild, der in Mainz (Fig. 44 S. 177) die nicht vollkommen verstandene Nachahmung; aber beide

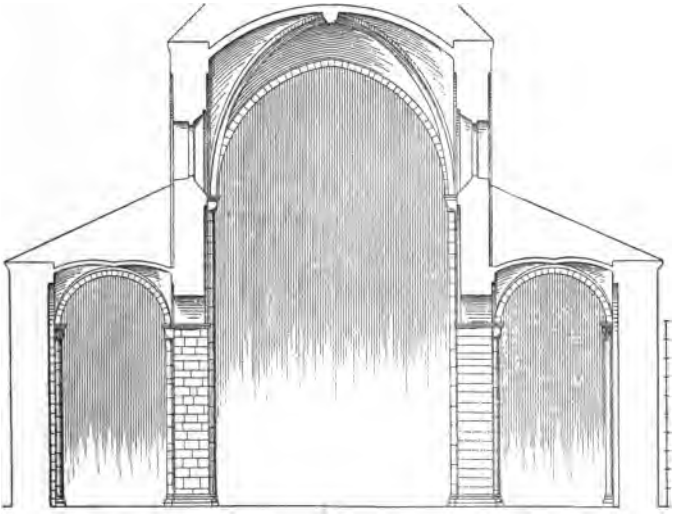

Fig. 42. Dom in Mainz, Querschnitt. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Dome zusammen bezeichnen den Höhepunkt der in unbeeinflußter Deutschheit erfolgten romanischen Architekturentwicklung.

Eine ganz von der vorher geschilderten Art der berühmten mittelrheinischen Dome abweichende, aber nicht minder deutsche Lösung für die Gewölbbasilika giebt die niederrheinische Abteikirche zu Laach, die 1093 begonnen, jedoch erst 1165 mit dem Westchor vollendet wird. Das Langhaus ist von Grund auf zur Ueberwölbung angelegt; es ist aber nicht sicher, ob der Plan

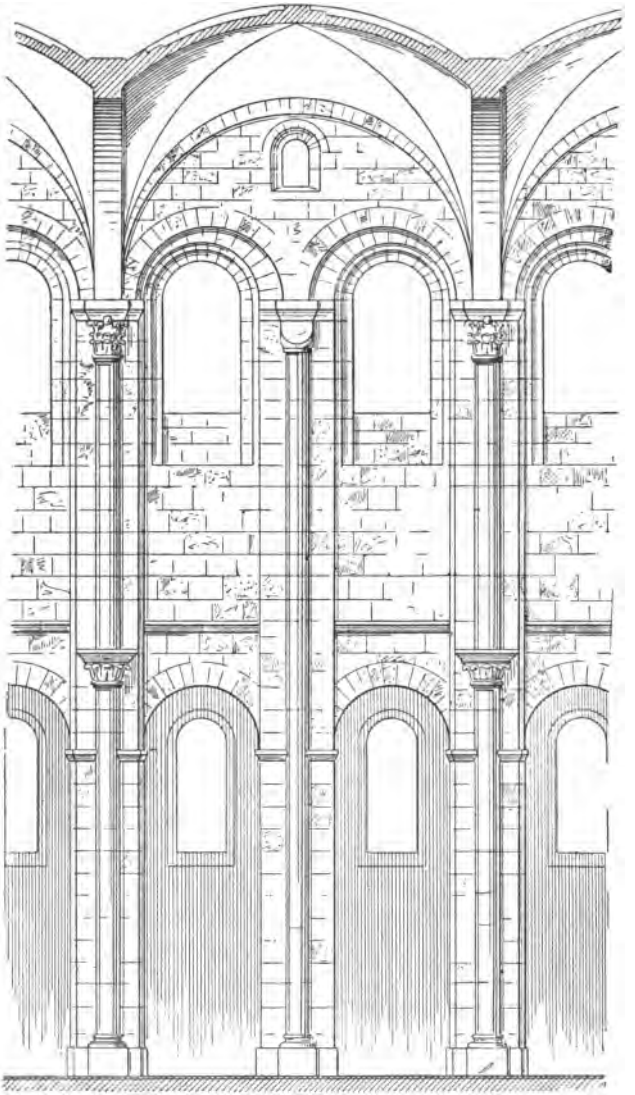

Fig. 43. Dom in Speier, Längssyſtem. (Nach Dehio und v. Bezold.)

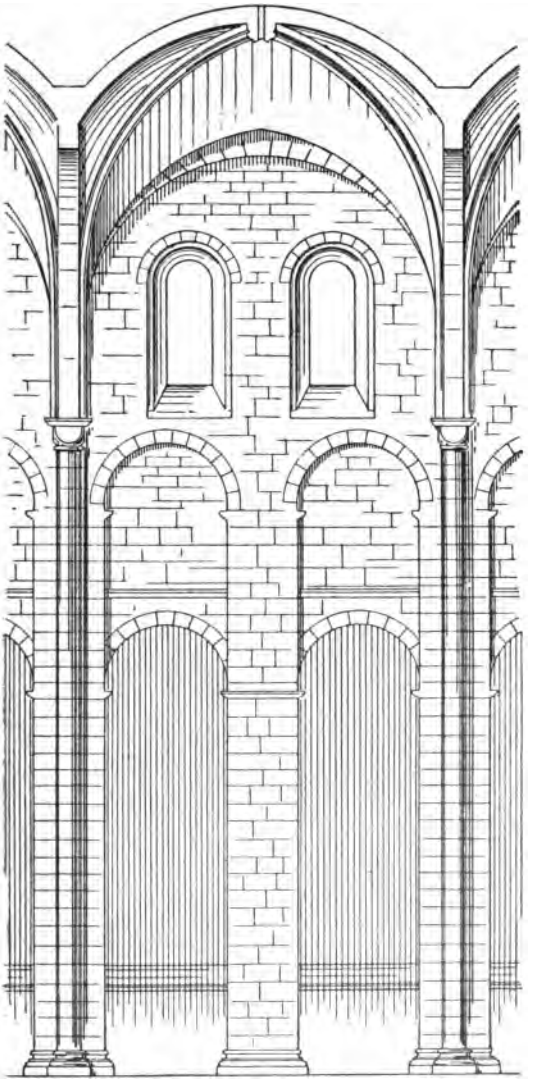

Fig. 44. Dom in Mainz, Längssystem. (Nach Dehio und v. Bezold.)

der Gründungszeit oder erst der Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Arbeiten um 1112 angehört. In Laach ist die Jochteilung durchgehend, also Mittelschiff und Seitenschiffe haben die gleiche Anzahl von Jochen, dabei ist das Verhältnis der Seitenschiffs- und Oberfenster umgekehrt wie in Speier und Mainz; es hat nämlich in Laach jede Mittelschiffsabteilung ein, jede Seiten-

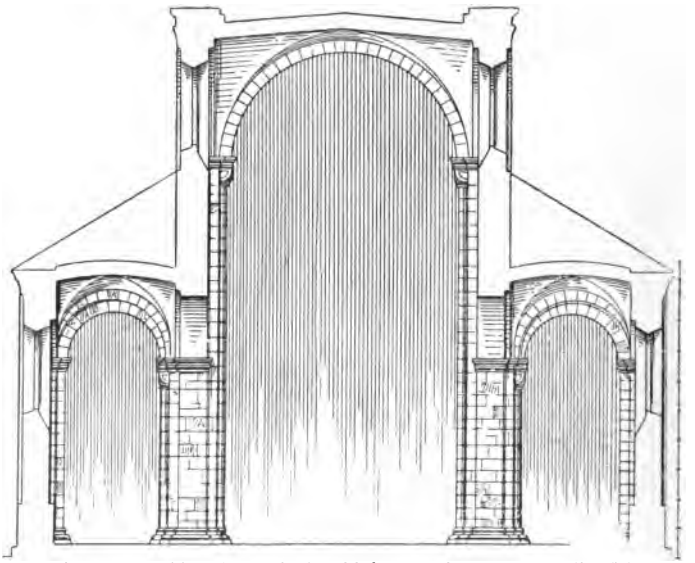

Fig. 45. Abteikirche in Laach, Querschnitt. (Nach Dehio und v. Bezold.)

schiffsabteilung zwei Fenster erhalten. Die Gewölbe in Laach sind quergestellte Rechtecke im Mittelschiff, längsgestellte in den Seitenschiffen. Infolge dieser Grundrißformen konnte die vollkommene Halbkreisform nicht für alle Gewölbbogen eingehalten werden; um die gleiche Scheitelhöhe zu erreichen, ergab sich für die Querbogen des Mittelschiffs eine Korblinie (Figur 45). Diese unbefriedigende Lösung wird wohl der Hauptgrund gewesen sein, weshalb das Laacher Gewölbsystem in der deutsch-romanischen Kunst keine Nachahmung fand. Fig. 46

giebt die Außenansicht der Kirche in Laach von der Paradiesseite.

Fig. 46. Abteikirche in Laach, Ansicht von der Paradiesseite.

Das System der Gewölbbasilika kam ungeachtet der geschilderten glänzenden Anfänge in Deutschland doch nur

langsam in allgemeinere Aufnahme, die flachgedeckten Basiliken-anlagen dauerten noch lange fort, auch in den Rheinlanden. Die Kirchen von Johannesberg (1106—1130), Mittelheim (um 1140), Lorsch (1142—1152) u. a. waren noch flach gedeckt. Das System der einfachen Joche, wie das von Laach, fand im romanischen Stile Deutschlands keine Fortsetzung, das gruppierende System gewann allein die Herrschaft. Dasselbe stellte einen der eigensten deutschen Baugedanken dar und war im Grundriß, ganz ohne Bezug auf einen beabsichtigten Gewölbbau, bereits in der frühromanischen Periode namentlich eine sächsische Lieblingsform. Die durch den Hinzutritt des Gewölbes zu dem vorhandenen Grundrißschema geschaffene Form der Gewölbbasilika erschien gewissermaßen nur als die Vollendung einer bestehenden Richtung.

Die allmählich eintretenden Umbildungen des Kreuz-gewölbes, das Verlassen der wagrechten Scheitellinie, die Annahme des graden und endlich des bogenförmigen Stichs, der letztere als Folge der gebusten Kappen, hatte Deutschland mit den Nachbarländern gemein; und es ist keinem derselben in dieser Entwicklungsreihe eine besondere Priorität einzu-räumen.

Der Stützenwechsel war mit dem gebundenen System des frühromanischen Stils eng verbunden und wurde in der Gewölb-basilika auf die Pfeiler, wie früher auf Säule und Pfeiler, angewendet, die Art der Verbindung des reinen Pfeilerbaues mit der Oberwand, wie dieselbe im Dome zu Speier zuerst auftrat, fand nur in drei Gebäuden Nachfolge: in den Domen zu Mainz und Worms und in der zwar in Schwaben liegen-den, jedoch von Worms abhängigen Stiftskirche zu Ellwangen. Die beiden letzteren Kirchen reichen schon in die Periode des Uebergangsstils hinein. Beiden ist die Anordnung von Blend-nischen zwischen den Schiffsarkaden und den Oberfenstern gemein-sam, welche wohl als ein schwacher Nachklang französischer Triforien aufzufassen ist. Der Dom von Worms wurde auf

dem alten Grundplan in den Jahren 1171—1192 vollſtändig erneuert, bis auf die beibehaltenen Weſttürme. Der neue Weſtchor erſtand erſt im 13. Jahrhundert (Figur 47, 48 und 49). Die Kirche St. Veit in Ellwangen zeigt den Chorgrundriß der Hirſauer Schule, auf den noch weiter unten zurückzukommen iſt, indes iſt der Aufbau nach dem Wormſer Vorbilde geformt. — Die meiſten anderen Kirchengebäude des Rheinlandes aus der Periode des entwickelten Stils verzichten auf die vertikale Gliederung der Obermauer, während für den Pfeiler ſich allgemein der kreuzförmige Grundriß herausbildete; derſelbe erſcheint in einfachſter Form in St. Mauritius in Köln. Später gelangte man zu komplizierteren Bildungen, wie zu dem Motiv der Eckſäulchen, das ſchon früher im ſächſiſchen

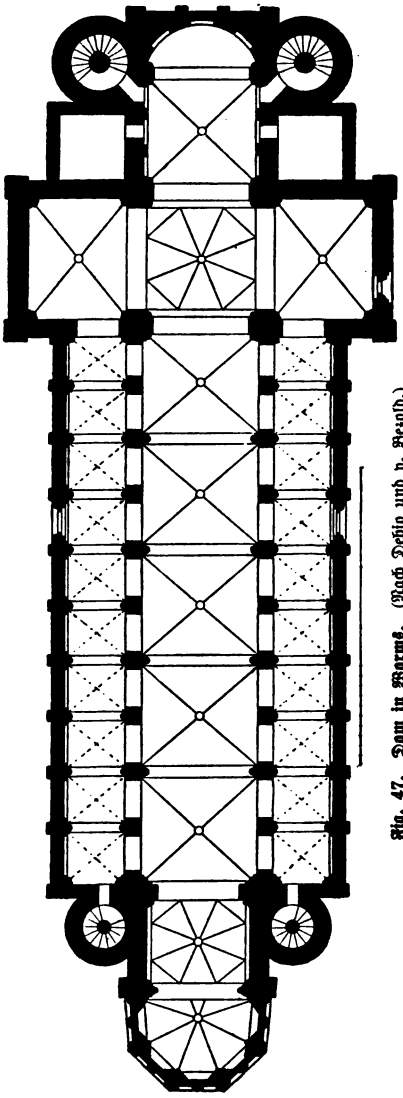

Fig. 47. Dom in Worms. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Provinzialismus vorgebildet war. Der Strebepfeiler bleibt dem deutſchen entwickelten Stile fremd.

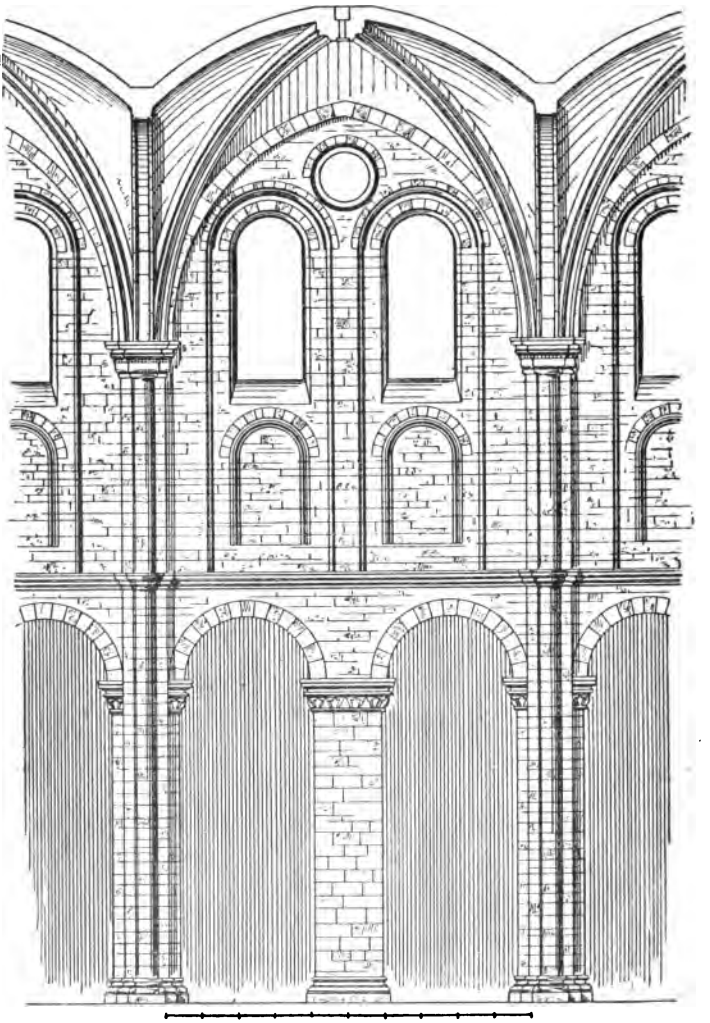

Fig. 48. Dom in Worms, Längsſyſtem. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Eine hochbedeutende, so recht dem Genusse einer reichen Natur zugewendeten rheinischen Volkscharakter entsprechende Neuerung, die zugleich mit der Ausbildung der Gewölbbasilika eintritt, ist die reiche rhythmische und malerische Gruppierung des in der Höhenentwicklung gesteigerten Außenbaues. Allerdings erfolgt die Vollendung in dieser Richtung erst durch Hinzufügung des westlichen Turmpaars als Stirnbau, welche Türme

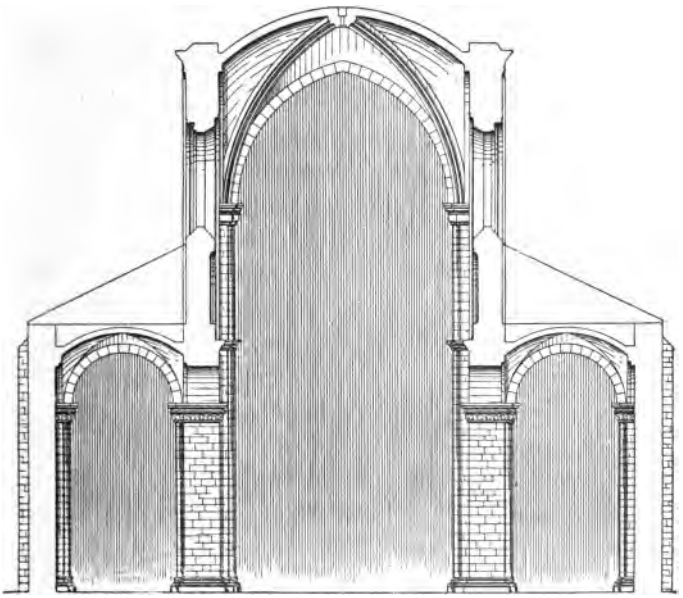

Fig. 49. Dom in Worms, Querschnitt. (Nach Dehio und v. Bezold.)

unten die Eingangshalle und oben den freiwerdenden Giebel des Mittelschiffs zwischen sich einschließen. Diese Ausbildung der Westfassade ist in Deutschland lange Zeit durch die zweichörigen Anlagen unmöglich gemacht und erscheint jetzt in den Anfängen, während ihre volle Entwicklung erst in der Periode des Spätromanismus stattfindet. Ebenso gehören die reichen Turmgruppen der Dome von Worms und Mainz, wie

wir sie heute sehen, in der Hauptsache der spätromanischen Periode an, aber sie sind nur eine vergrößerte Wiederholung der alten Gedanken. — Der niederrheinische Typus der westlichen Turmgruppe, des von zwei Treppentürmchen flankierten Glockenhauses, findet sein Vorbild im frühromanischen Münster zu Essen, an dem die Verwertung des achteckigen Oberbaues für die Glockenstube besonders glücklich wirkt. Gleichfalls noch unter dem Einflusse der Westchoranlagen steht die Ausbildung des einfachen Westturms, die im entwickelten romanischen Stile des Niederrheins die bei weitem häufigste Erscheinung bildet. Beispiele sind St. Adalbert und St. Salvator in Aachen, St. Jakob und Sta. Ursula in Köln, die Kirchen in Klosterrath, Aldeneyk, Gladbach u. s. w. Eine andere, schon oben erwähnte Form des Stirnbaues ergiebt sich, wenn die freiliegende, mit einem stattlichen Portal oder mit einer breiten Halle geöffnete Giebelwand des Mittelschiffs zwischen zwei Westtürme eingefaßt wurde. Die Bauidee stammt aus Cluny und ist die Erfüllung der vom heiligen Bernhard gegebenen Regel, wonach zwei Türme mit einem Atrium darunter an der Front stehen sollten. Abt Poppo von Stablo verpflanzte diese Bauform auf die jetzt in Ruinen liegende Klosterkirche von Limburg a. d. Hardt. Der Westbau zerfiel entsprechend den Schiffen in drei Teile; der mittlere Teil bildete im Erdgeschoß eine nach außen in drei Bogenstellungen sich öffnende Halle, über der eine Empore lag; rechts und links standen die Türme, deren Erdgeschoß die Vorhalle der Seitenschiffe bildete, so daß die Emportreppen zur Seite in kleine Rundtürme verlegt waren. Vor der mittleren Halle lag ein zweifellos gedecktes Atrium. Der obere Abschluß der Fassade kann nur durch einen Giebel erfolgt sein, obgleich nichts sicheres über diesen Gebäudeteil vorliegt. Dieser in ihrer Art ersten Anlage des Westbaues auf deutschem Boden folgte die ebenfalls zerstörte an der Klosterkirche zu Echternach, die ebenfalls unter Poppo stand. Erhalten ist ein ähnlicher Westbau in Sustern, einer Tochterstiftung Echternachs. Die

abgebrochene Kirche in Siegburg zeigte die gleiche Anlage. Für den Dom von Speier kann schon für den ersten Bau das Vorhandensein von vier Ecktürmen vermutet werden, ein Paar im Westen, ein zweites Paar im Osten, während der Zentral-

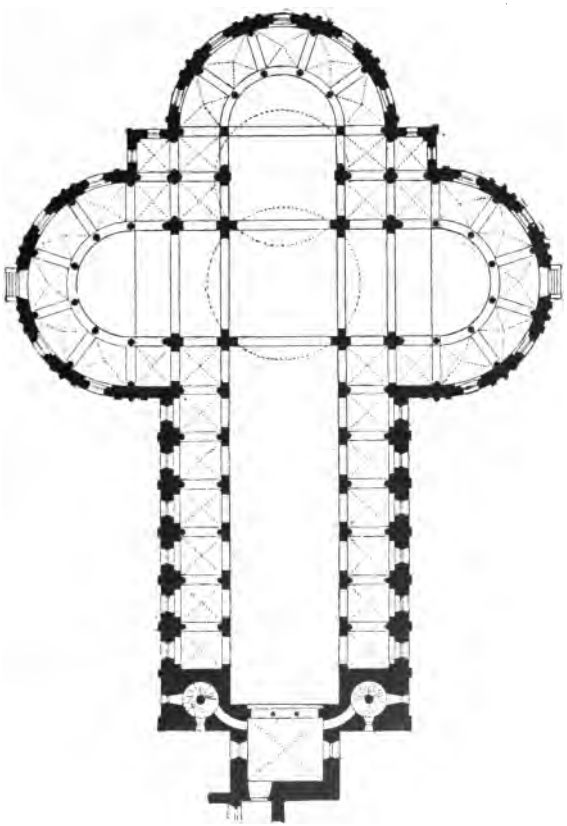

Fig. 50. Sta. Maria im Kapitol, Grundriß. (Nach Dehio und v. Bezold.)

turm sogar noch dem zweiten Bau unter Heinrich IV. fehlte. Die gegenwärtige Gestalt der Türme und namentlich die des Westbaues ist um 1200 unter dem Einflusse der Nachbardome von Mainz und Worms entstanden.

Der Zentralbau kam in dieser Periode nur vereinzelt zur Anwendung. Das wichtigste und bedeutungsvollste Denkmal dieser Richtung, am Beginn der neuen Bauepoche stehend, ist die Stiftskirche Sta. Maria im Kapitol zu Köln. Es wurde hier in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, ähnlich wie in St. Gereon ebenda, eine alte, vielleicht antike Anlage erneuert, die ursprünglich rein zentral war und nun in Verbindung mit einer Pfeilerbasilika trat (Figur 50 S. 185). Der Chor bildet ein Kreuz mit drei kurzen Armen, an welche sich halbrunde Apsiden anschließen. Die Umfassung der letzteren ist in Säulenarkaden aufgelöst, die von Umgängen umgeben sind. Die Halbkuppeln der drei Apsiden lehnen sich gegen Tonnengewölbe, welche einem Kuppelgewölbe über der Mitte der Vierung zum Widerlager dienen. Die Umgänge sind mit Kreuzgewölben zwischen Gurtbogen überdeckt (Figur 51). Sta. Maria im Kapitol wird später in einer Anzahl spätromanischer Bauten wiederholt, doch unter Vereinfachung des Zentralmotivs, indem die Säulengänge fortgelassen werden (Fig. 52 S. 188).

Für die Gliederung der Wandflächen des Aeußeren ergiebt sich in der Periode des entwickelten Stils nicht viel neues. Der romanische Stil in Deutschland blieb wie früher ein Hausteinstil, die stilistische Zweiteilung in Haustein- und Backsteinbau beginnt erst in der spätromanischen Periode. Die gleichmäßige Ausbildung aller Fronten des Baues, ohne einseitige Bevorzugung einer westlichen Schauseite, wie dies in Italien üblich ist, bleibt ein Hauptmerkmal der deutschen Bauten. Für die Mäßigkeit in der Anwendung der Einzelgliederung im entwickelten Stil muß der großartig entfaltete Massenrhythmus entschädigen. Der Bogenfries und die Lisene bleiben die üblichen Ausstattungsmittel für das Aeußere, da die Strebepfeiler nicht in Gebrauch kommen. Der Gewölbebau übt keinen sichtbaren Einfluß auf die Gestaltung der Außengliederung aus, sondern einzig auf die Höherführung der Baumassen. Ein neu aufkommendes Dekorationsmotiv für das Innere bildet, vom Anfang

Fig. 51. Sta. Maria im Kapitol in Köln. (Nach einer Photographie von Stengel und Markert, Dresden.)

des 12. Jahrhunderts ab, die ursprünglich römische Wandarkade. Die geringe Entwicklung der deutschen Westfassaden war eine Folge der doppelchörigen Anlagen, und der beginnende Bau der westlichen Fassadentürme beruht auf einer von Cluny aus-

Fig. 52. Ste. Maria im Kapitol in Köln, Choransicht. (Nach einer Photogr. v. Stengel u. Markert, Dresden.)

gehenden Anregung. Anfangs erscheint der Turmbau noch als ungeteilte in ganzer Breite durchgehende Masse, einzig durch wagrechte Gesimse gegliedert, später treten senkrechte Gliederungen auf als Vorklang der Türme, zuletzt zerfällt die Fassade in

drei bestimmt unterschiedene, senkrechte Abschnitte. Turmlose Fassaden, wie die zu Sinzig und Heimersheim, gehören in den Rheinlanden zu den Ausnahmen.

Eine für den entwickelten Stil bezeichnende Einzelform ist der Eckknollen der attischen Säulenbasis, der in Deutschland zuerst in der Hirsauer Schule organisch ausgebildet wird. Diese Form kommt in den Rheinlanden unter anderen an der Klosterkirche zu Laach in Anwendung und verbreitet sich im 12. Jahrhundert namentlich in Norddeutschland. Der Ursprung der Eckverzierung der Säulenbasen ist in der Lombardei zu suchen. Das korinthisierende Kelchkapitäl verschwindet allmählich und wird meist durch das Würfelkapitäl ersetzt. An einigen niederrheinischen Bauten, z. B. an der Krypta von St. Veit in Gladbach, kommt auch die vierteilige Abart des Würfelkapitäls vor, die in England besonders heimisch ist. Im Dom von Speier wechseln die Würfelkapitäle mit den schlichten Kelchkapitälen des 12. Jahrhunderts. Das nordisch-phantastische Figurenelement kommt überhaupt nur ganz vereinzelt vor. An den korinthisierenden Kapitälen des südlichen Ostportals am Mainzer Dom, aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammend, zeigt sich in der Hauptform und im Blattwerk eine erneute Aufnahme der antikisierenden Richtung, allerdings mit phantastischen Tierformen vermischt. Die Würfelkapitäle im Innern des Mainzer Doms erhalten einen flachen Blattschmuck, und dieselbe Kapitälform zeigt sich in Laach untermischt mit Kelchkapitälen, die nicht mehr als korinthisierende bezeichnet werden können. Ebenso erhalten die Schrägen der starken Kämpferplatten ein flaches Blattwerk. Die Gesimsbildungen der rheinischen Schule sind meist ernst und schlicht, aus einer einfachen Platte und Schmiege bestehend, wie in Limburg an der Hardt und an den ältesten Teilen von Speier, Mainz und Worms. Der latinisierenden Richtung der Zeit entsprechend, zeigen sich um die Mitte des 12. Jahrhunderts antikisierende Gesimsformen, wie die an den Archivolten der Afrakapelle und

dem Kranzgesims über der Galerie des Querschiffs in Speier, letzteres Gesims mit Zahnschnitten, Eiern und Blattstäben in Nachahmung des Spätrömischen ausgestattet. Einer ähnlichen Neubelebung antiker Formen begegnet man an Gesimsen zu Mainz und Worms, die aus doppeltem Karnies und feinen Plättchen gebildet sind. Das Kranzgesims der Apsis in Laach ruht auf Konsolen, der obere steilgeschwungene Hohlleisten ist mit flachem Blattwerk verziert. Der Rundbogenfries kommt an demselben Gebäude nur teilweise und in schwankender Bildung zur Anwendung. Schließlich fehlt es den rheinländischen Gebäuden dieser Zeit nicht an gebrochenem Stabwerk und Schuppenverzierungen nordischer Art.

In der Periode des entwickelten Stils beginnt das originelle Hervorheben der Portale durch rechtwinklig absetzende, sich nach außen zu mächtig erweiternden Abstufungen, welche durch Säulchen geschmückt sind, über denen sich ein in mehreren Bogen umkreisender Abschluß bildet. Ein Beispiel aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bietet das schon erwähnte südliche Portal des Ostchors am Dome zu Mainz. Die Bogengliederung des Portals ist archivoltenartig, das zwischen wagrechtem Thürsturz und Bogen eingeschlossene Tympanon wird durch eine freigearbeitete Figurengruppe, noch nicht besonders glücklich, ausgefüllt. Der äußere Bogen hat eine vorspringende rechteckige Umrahmung erhalten. Allerdings halten die deutschen Portale dieser Zeit keinen Vergleich aus mit dem in dieser Art in Frankreich schon zwei Menschenalter früher Geleisteten, und man wird überhaupt genötigt sein die reichere spätere Portalbildung in Deutschland auf französische Anregungen zurückzuführen.

Abgesehen von der Bemalung des Innern der Kirchen mit Bildern historischen Inhalts, auf welche weiter unten zurückzukommen ist, scheint die polychrome Ausstattung der Gliederungen durchaus üblich gewesen zu sein. Es sind zahlreiche polychrome Bruchstücke erhalten, aber sie sind zu sehr verändert, um ein vollständiges Bild der in Deutschland ausgebildeten

Dekorationsweise zu geben. Das Innere der Klosterkirche von Laach besaß einen Stuckputz mit dekorativer Bemalung und eine polychrome Ausstattung der Gliederungen. — In das System der allgemeinen Polychromie wird nun auch die Fensterverglasung hineingezogen. Die Glasmalerei wurde bereits um das Jahr 1000 in Deutschland üblich, indes stammen die ältesten weiter unten zu erwähnenden Beispiele erst aus den mittleren Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts; dieselben stehen technisch und stilistisch bereits sehr hoch und lassen auf vorausgegangene Vorstufen schließen. Es scheint aber, daß man nur die Fenster der Chornische, der Chorkapellen und der Westfassade bemalte, während die der Schiffe weiß blieben.

Sachsen bietet in der Epoche des entwickelten Stils im wesentlichen nur eine Fortsetzung und reichere Einzelausbildung der früher bestehenden Typen. Die flachgedeckte Basilika mit Stützenwechsel, selbst die doppelchörige Anlage bleibt vorherrschend; nur treten an die Stelle der früheren Schlichtheit eine Anzahl feiner, edel gebildeter Schmuckformen, ganz gemäß dem sächsischen Stammescharakter. Der Gewölbebau kommt erst am Ende der Periode vereinzelt zur Anwendung. Eine doppelchörige Anlage aus dem 12. Jahrhundert, St. Godehard in Hildesheim, zeigt die in Deutschland ganz fremde Form des Rundchors mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen. Das Motiv ist spezifisch französisch und kann nur durch Uebertragung nach Hildesheim gekommen sein. Die Apsis, die Chorabseiten und der Umgang in St. Godehard sind gewölbt, die Abseiten mit Kreuzgewölben, der Umgang mit Tonnengewölben. Die Kirche von Drübeck gehört ebenfalls zu den doppelchörigen Flachbasiliken; die Westkoncha stammt den Bauformen nach aus dem 12. Jahrhundert. Die Klosterkirche Huysburg bei Halberstadt zeigt die Anlage eines westlichen Nonnenchors, während in Königslutter und Hamersleben Westemporen für Chorherren vorhanden sind. Der Dom zu Hildesheim, aus dem 11. Jahrhundert, erhielt einen Westchor, welcher durch eine

Empore in zwei Geschosse geteilt ist, und es konnte somit im Erdgeschoß ein Mittelportal angelegt werden.

Den zweiten Typus der Kryptenanlage, welcher auf den ersten, ringförmigen folgte und aus der Zusammenordnung mehrerer durch Gänge verbundener Kammern entstand, zeigte die Moritzberger Kirche bei Hildesheim etwa um 1088. Der dritte Typus, die Hallenkrypta, findet sich im 12. Jahrhundert in der St. Peter und Paulskirche zu Hamersleben, einer Säulenbasilika nach Hirsauer Vorbild, welches durch Vermittlung von Paulinzelle hierher übertragen ist. Derselben Uebertragung entstammt die Anlage der zweigeschossigen, westlichen Vorhalle, die in Hamersleben wenigstens beabsichtigt war. Von Hamersleben ist wieder Richenberg bei Goslar und die kleine Moritzbergkirche bei Hildesheim abgeleitet und weiter nördlich im späteren Verlaufe des 12. Jahrhunderts die Kirche von Mansfeld. Die übliche Form des inneren Aufbaues in Sachsen bleibt der Wechsel von Säulen und Pfeilern; jedoch sind die Seitenemporen im 11. Jahrhundert schon durchweg unterdrückt, wie dies in Huysburg, Ilsenburg, Drübeck, Henningen und Goslar, und im 12. Jahrhundert außerhalb des Harzkreises in Bursfelde, Wilhelmshausen, Amelunxenborn und Hecklingen der Fall ist, in denen durchweg der einsäulige Rhythmus vorherrscht. Die reine Pfeilerbasilika, die am Rheine verbreitetste Form, kommt nun auch in Sachsen vor, im 11. Jahrhundert im Dom zu Bremen, im 12. Jahrhundert in der Klosterkirche Unserer Liebfrauen zu Halberstadt, in Neuwerk und Frankenberg zu Goslar, dann in Königslutter, Marienthal, Mandelsloh und Breitenau. Es hat also nach diesen und anderen Anzeichen in der Periode des entwickelten Stils bereits eine merkliche Einwirkung der Provinzialschulen auf einander stattgefunden.

Die gewölbte Basilika fand zunächst in Sachsen keinen Eingang. St. Godehard in Hildesheim (seit 1133) und die Abteikirche zu Königslutter (seit 1135) wurden zwar in der Absicht auf vollständige Durchführung des gebundenen Gewölb

systems begonnen, aber es wurde in ersterer nur der Chor, in letzterer Chor und Querschiff überwölbt, während man sich in den Langhäusern zur heimischen Holzdecke zurückwandte. Der Gewölbebau kam erst unter Herzog Heinrich dem Löwen, in spätromanischer Zeit, an bedeutenden Denkmalen zur Anwendung. Zentralbauten kommen in Sachsen nur äußerst selten vor. Die kleine Palastkapelle zu Goslar ist zweigeschossig mit einer Oeffnung zwischen beiden Geschossen; unten erscheint ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben, oben ein Achteck mit flacher Decke, das sich über den zwischen die Kreuzflügel eingewölbten Nischen erhebt. Der Kirche auf dem Georgenberge bei Goslar war ein achteckiger Zentralbau hinzugefügt, vielleicht eine freie Nachbildung des Münsters zu Aachen, aber es sind nur die Fundamente erhalten.

Der vom zweichörigen Grundriß abhängige Westbau der Glockenstube mit den flankierenden runden Treppentürmen kommt noch in der Marienkirche zu Magdeburg vor. Die quadratischen Flankentürme finden sich an der Stiftskirche zu Gandersheim und dem Dom von Hildesheim, — dessen Fassade abgebrochen ist —, während die Neuwerkskirche in Goslar dasselbe Motiv in fortgeschrittener Weise zeigt. Die Westseite als Stirnbau mit dem Motiv der Eingangshalle zwischen zwei quadratischen Türmen an den Enden der Seitenschiffe, nach dem Muster von Cluny, bringt wie schon erwähnt die Liebfrauenkirche in Halberstadt zur Ausführung, während es in Hamersleben beim Entwurf geblieben ist.

In Huysburg und anderen sächsischen Anlagen ist eine glückliche Wandgliederung des Inneren zu bemerken, indem ein größerer Bogen von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen ist, der zwei kleinere von den Pfeilern zur Mittelsäule gespannte Bogen einschließt. In der Ausbildung der Einzelglieder ist das jetzt mehrfach vorkommende Eckblatt der Säulenbasis zu bemerken, unter andern in Huysburg. Das Würfelkapitäl, jetzt meist mit flachem Linien- und Blattwerk ausgestattet, wechselt in

vielen Bauten mit dem antikisierenden Schilfblattkapitäl in Kelchform; so ist es in Huysburg, Gandersheim, Drübeck u. a. O. der Fall. Zugleich erscheint das Figurenkapitäl mit nordischen Tierbildungen in Sachsen häufiger als in den Rheinlanden. Beispielsweise kommen an den Kapitälen der Marienkirche zu Magdeburg mehrfach nordische Tierfiguren und Bandgeschlinge vor, ebenso an den Kämpferplatten derselben Kirche. Aehnlich ist die Kirche zu Westergröningen ausgestattet. In der Krypta zu Reichenberg bei Goslar sind wieder Figurenkapitäle vorhanden, zugleich sind die Säulenschäfte mit skulptierten Blattmustern bedeckt. In der Schloßkirche zu Quedlinburg giebt es Kapitäle mit Masken und Schlangen, gleichzeitig allerdings solche mit Adlern an den Ecken, welche an die spätrömischen Figurenkapitäle erinnern. An der Nordseite des Schiffes derselben Kirche erscheinen Rundbogenfriese auf Säulen und Dachgesimse mit Skulpturen, welche gegen einander gekehrte Löwen und Vögel darstellen, wohl ebenfalls als eine Erinnerung aus der Antike aufzufassen. Auf die Malerei der Holzdecken ist an dem bedeutenden Beispiel von St. Michael in Hildesheim zurückzukommen, das, mindestens der Zeit nach, der spätromanischen Periode angehört. In der Ausbildung der abgeschrägten Portale bleibt Sachsen zurück.

Thüringen und Obersachsen bieten keine bedeutend vom niedersächsischen Provinzialismus abweichende Eigenheiten. Als doppelchörige Kirchen mit westlichen Emporen sind Paulinzelle und Bürgelin zu erwähnen. Die Säulenbasilika in Paulinzelle ist von den Hirsauer Kirchen abgeleitet. Zu den Basiliken mit Stützenwechsel ohne Längsemporen gehören die Neuwerkskirche in Merseburg und St. Nicolai in Eisenach. Als Pfeilerbasiliken aus dem 11. Jahrhundert sind der Dom zu Merseburg aus dem 12. Jahrhundert, die Kirchen von Wechselburg, Bürgelin, Petersberg bei Erfurt zu nennen, sämtlich mit zierlichen Gliederpfeilern ausgestattet. — Der Gewölbebau findet in dieser Periode in Obersachsen und Thüringen keinen Eingang, einige Cister-

zienserkirchen abgerechnet, die später zu betrachten sind. Außerdem kommt ein kleiner Gewölbbau in der Annakapelle auf dem Petersberge bei Halle vor; eine kleine Rundkapelle mit viereckigem Vorraum und einem Turmbau auf der Westseite. Die Anlage der Westtürme in Paulinzelle und Bürgelin wiederholt ziemlich genau den Hirsauer Typus. In der Wandgliederung geben die beiden letztgenannten Kirchen äußerst glückliche Versuche. In ersterer wird die Wand über den Arkaden durch senkrechte, schachbrettartig gemusterte Streifen geteilt, welche von den Deckplatten der Säulen aufsteigen und sich mit einem durchgehenden wagrechten Gesimse verbinden. In Bürgelin ist eine den reichen Pfeilerbildungen, mit Eckſäulchen und vorgesetzten Säulchen an den inneren Seiten, entsprechende belebte Bogengliederung vorhanden, die durch senkrechte Streifen und ein Horizontalgesims mit klargebildetem Blattwerk eine ruhig und feierlich wirkende Einrahmung ergiebt. Die Säulen von Paulinzelle (um 1100) zeigen das Eckblatt und schlichte Würfelkapitäle, welche mit linearem Ornament ausgestattet sind. Die in diesen Landstrichen vorkommenden reichen Portale gehören der Spätzeit an.

Die Pfeilerbasilika als die kunstloseste Form herrscht in dem künstlerisch etwas nüchternen, jedoch stets auf konstruktive Fortschritte bedachten Westfalen fast ausschließlich. Erst im späteren Verlauf des 12. Jahrhunderts dringt durch Vermittlung der Hirsauer Schule die Säulenbasilika in einzelnen Fällen ein, so in Neuenherse und Hardehausen. Der Gewölbebau fand in Westfalen immer eine freundliche Aufnahme, wie es auch in der jetzigen Periode in verstärktem Maße der Fall war. Die überwölbte Basilika erscheint seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in Kappel, Brenken, Berghausen, Hüsten, Lügde u. s. w., allerdings ohne den freien künstlerischen Zug der rheinländischen Bauten dieser Art zu besitzen, sondern mehr als konstruktive verständige Ausführungen von schlichter, fester Massenwirkung. In der Ausbildung der Form des Gewölbes geht Westfalen

voran; die Kirche zu Erwitte bei Lippstadt zeigt bereits früh den bogenförmigen Stich der gebusten Kreuzgewölbe. Den Westbau in älterer Art, das von zwei Türmen flankierte Glockenhaus, giebt der Dom von Osnabrück wieder. Die Türme haben quadratischen Grundriß angenommen und liegen mit dem den Westchor enthaltenden Mittelbau in gleicher Fluchtlinie, zwischen denselben erhebt sich das Glockenhaus; das Ganze höchst massig und schwerfällig. Der Dom von Minden (1062—1071) besaß in seiner ursprünglichen Anlage ebenfalls einen Westchor mit Glockenhaus, an dessen Stelle erst später die jetzige Vorhalle trat (Figur 53). Vermutungsweise geht auch der Dom von Münster auf dasselbe System zurück, indem die Grundmauern seines Westbaues der Zeit von 1071—1090 angehören können. Bei geringeren Abmessungen der Kirchen sinkt das System zu bloßer Roheit und Unbeholfenheit herab, wie in Wunstorf und Fischbeck zu bemerken ist. Der einfache Westturm ist eine Reduktion des obigen Schemas; derselbe ist in Westfalen die bei weitem häufigste Erscheinung. Der Patroklus-Dom zu Soest besitzt einen mächtigen Westturm aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, einfach viereckig über einer Vorhalle aufsteigend (Fig. 54 S. 198). Zu einer konsequenten Durchbildung der Westseite als Eingangsseite mittels des eine Vorhalle einschließenden Turmpaares kam es in dieser Periode in Westfalen noch nicht. Die in den Hauptanordnungen beobachtete Einfachheit schließt indes eine edle und zierliche Dekoration der Einzelgliederungen nicht aus.

Für die Entwicklung des romanischen Kirchenstils in Schwaben und Alamannien wird in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts besonders die Hirsauer Schule für die Fortbildung des Schemas der flachgedeckten Basiliken wichtig. Die Hirsauer Schule giebt ein erstes Beispiel eines umfassenden Einflusses der etwa gleichzeitigen französischen auf die deutsche Baukunst, aber noch ist es kein Einfluß künstlerischer Art, sondern ein allein durch kirchliche Vorschriften bedingter. Der Hirsauer

Typus für die flachgedeckte Basilika ging von Cluny im 11. Jahrhundert aus, infolge einer daselbst für den Benediktinerorden

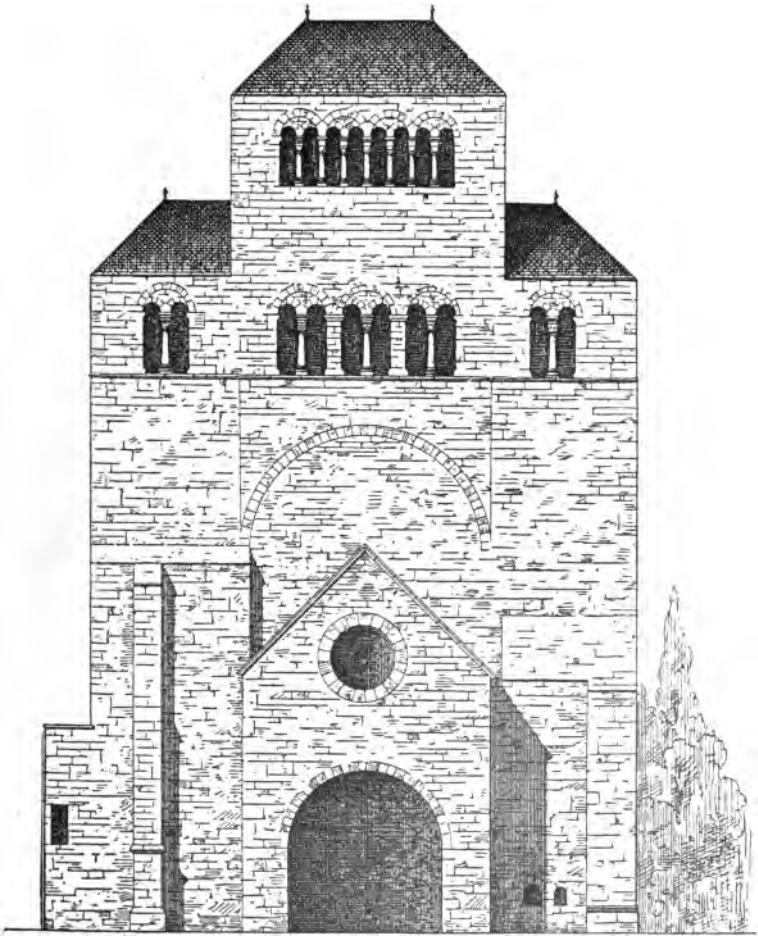

Fig. 53. Westansicht des Doms in Minden. (Nach Dehio und v. Bezold.)

aufgestellten reformierten Regel, welche auch vereinfachende Bauvorschriften enthielt. Der Bautypus von Cluny zeigt das

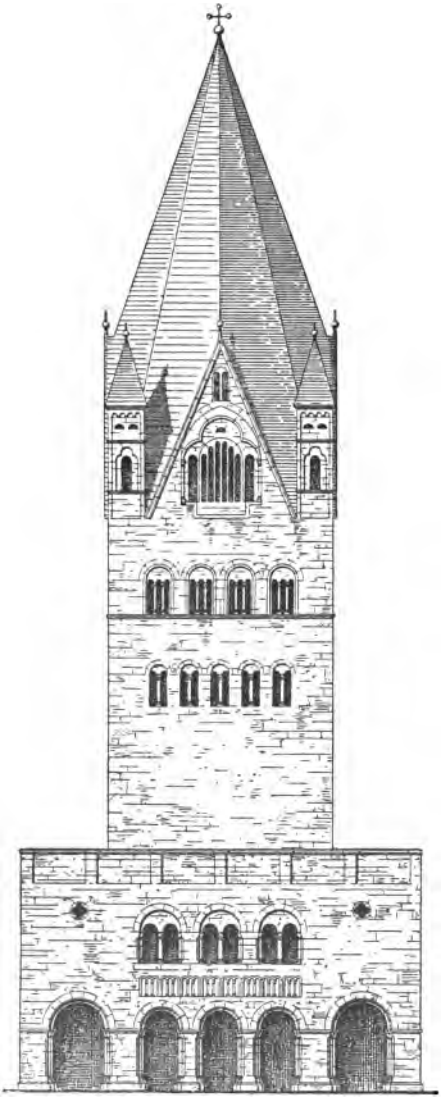

Fig. 54. Westansicht von St. Patroklus in Soest.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

lateinische Kreuz in strenger Ausbildung, die Anlage von Abseiten neben dem großen Chorquadrat, den Wegfall der Krypta und an der Westfront eine Vorhalle mit Empore zwischen einem Turmpaar und plattgeschlossenem Chor. Dieser Typus wurde nach Deutschland übertragen, — bei welchem Vorgange immer die Zugehörigkeit Burgunds zur engeren germanischen Gruppe im Auge behalten werden muß —, und wurde hier die hauptsächlichste Ursache zur Beseitigung der Westchöre. Hirsau im Schwarzwalde war in Deutschland das einflußreichste Kloster nach der neu reformierten Regel der Benediktiner; die St. Aureliuskirche daselbst war bereits im Bau, als Abt Wilhelm die neue Regel einführte (1069), sie wurde von 1060—1071 errichtet.

Die zweite Hirsauer Kirche, St. Peter und Paul, kam nicht lange danach zur Ausführung; diese besaß auch das unbedeckte Atrium der clunyacensischen Regel. Beide Kirchen sind Säulenbasiliken mit platt geschlossenem Chor. Außerdem sind als Säulenbasiliken in Alamannien und Schwaben zu nennen: die drei Kirchen auf Reichenau, die zu Stein am Rhein, zu Petershausen und Schaffhausen, der Dom zu Konstanz, die Kirchen zu Schwarzach, Alpirsbach, Fauerndau, Neckartheilfingen, Oberstenfeld, Brenz u. a.

Der Gewölbebau findet in Schwaben und Alamannien eine sehr beschränkte Aufnahme, höchstens werden Seitenschiffe gewölbt. Im Falle ganz gewölbte Basiliken vorkommen, so stehen diese außerhalb des Provinzialstils, wie die doppelchörige Stiftskirche St. Vitus zu Ellwangen. Diese hat den durch Hirsau vermittelten Chorgrundriß, zeigt sich aber sonst als eine Nachahmung des Wormser Doms; die Formen in Ellwangen sind konstruktiv ausgebildeter, aber in künstlerischem Sinne roher als in Worms. Ein Beispiel der hallenartigen Kryptenanlage liefert Unterregenbach im Jaxtthale. — Der westliche Stirnbau mit der zwischen einem Turmpaar eingeschlossenen Vorhalle wird in Schwaben durch die Hirsauer Schule eingeführt. Die westliche Turmstellung setzt erst mit dem Ende des 11. Jahrhunderts ein, wird aber im 12. Jahrhundert häufig angewendet. Die ältere Aureliuskirche in Hirsau besitzt zwei Westtürme, aber ohne die offene Vorhalle; dagegen ist in St. Peter und Paul daselbst die Vorhalle nach dem Muster von Cluny zu einer Vorkirche ausgebildet, welche sich in der vollen Breite des Mittelschiffs zwischen dieses und das Turmpaar einschiebt. Allerdings ist hier außerdem noch das spezifisch süddeutsche Turmpaar vorhanden. Ellwangen besitzt die Westtürme außerhalb der Kongregation, doch unter ihrem Einflusse zeigen sich Westtürme zuerst am Dom von Konstanz am Ende des 11. Jahrh., und aus dem 12. Jahrh. Thierhaupten und Steingaden. Sonst ist die spezifisch süddeutsche Turmstellung die östliche, entweder

ein Einzelturm über dem Ende des Mittelschiffs oder ein Turmpaar über den Enden der Seitenschiffe. Es sind dies aber von Anfang an Glockentürme und keine Treppentürme. Oestliche Einzeltürme, zum Teil unmittelbar über dem plattschließenden

Fig. 55. Portal der Kapelle in Murrhardt.

Chor stehend, finden sich in Nordschwaben in Obersteinfeld, Brackenheim, Schwaigern, Simmerfeld und Weinsberg. Für die Zweizahl der Osttürme geben Murrhardt und Altenstadt Beispiele. Zugleich bietet die Kapelle in Murrhardt ein glänzendes Muster spätromanischer Ornamentierung (Fig. 55).

Die originelle Verbindung der Eckknollen mit dem attischen Profil der Säulenbasis gehört der Hirsauer Schule an und verbreitet sich von hier aus vermutlich nach Norddeutschland. Die Aureliuskirche in Hirsau, der Dom von Konstanz, die Kirchen in Schaffhausen und Alpirsbach zeigen bereits das ausgebildete Eckblatt. Das am häufigsten verwendete Kapitäl ist die ausgebildete Würfelform, dazwischen kommen Kapitäle mit flachem Blattwerk und, wie in Alpirsbach, solche mit phantastischer Skulptur vor. An letzterer Kirche findet sich auch ein Friesband über den Schiffsarkaden mit dem nordischen Zickzack.

In Hessen kommen noch die doppelchörigen Kirchen von Hersfeld und Ilbenstadt vor. Die Säulenbasilika von Hersfeld ist wieder eine Schöpfung des Abts Poppo von Stablo und ist in dieser Art mit der Klosterkirche von Limburg a. d. H. verwandt. Die Kirche von Philippsthal ist von dem Hirsauer Schema abgeleitet; Ilbenstadt ist eine Pfeilerbasilika. Der Stützenwechsel kommt nur vereinzelt vor, wie in Reichenbach und Ziegenhain. Die Gewölbbasilika findet zunächst keinen Eingang. Der Westbau von Hersfeld bildet einen Kompromiß zwischen der sonst üblichen Ausbildung des von zwei Treppentürmen begleiteten Glockenhauses und der clunyacensischen Art. Der Westchor ist nämlich zweigeschossig, das untere Geschoß von viereckigem, das obere von halbrundem Grundriß; nur das obere Geschoß diente als Chor, während das untere eine mit einem Tonnengewölbe überdeckte, sich in weitem Bogen öffnende Vorhalle bildete; die hohen und schlanken Türme sind sicher gleichzeitig mit den Schiffen entworfen. In der Kirche von Breitenau ist der westliche Turmbau ganz nach dem Hirsauer Vorbilde zur Ausführung gekommen. — Das Langhaus in Hersfeld bietet das älteste deutsche Beispiel für das Vorkommen des Eckblattes an der Basis der Säulen, wofern nicht auch dieser Bauteil von Abt Poppo (1040 ff.) herrührt. Die Kapitäle daselbst sind Würfelkapitäle.

Von doppelchörigen Kirchen finden wir im 12. Jahrhundert in Franken nur St. Jakob in Bamberg, eine flachgedeckte Basilika, welche betreffs der Anlage des Doppelchors auf den Dom daselbst zurückgeht. Bissera, unweit Schleusingen, besitzt einen Westchor mit Empore. Der Dom zu Würzburg, 1189 geweiht, ist eine Nachahmung von Hersfeld und Speier in Form einer Pfeilerbasilika, jedoch sind die Grundrißverhältnisse des gebundenen Systems nicht genau innegehalten, indem sich das Mittelschiff nicht aus vollständigen Quadraten zusammensetzt, ähnlich wie dies auch in Limburg a. d. H. und in Speier der Fall ist. Die beiden Hirsauer Tochterkirchen Münch-Aurach und Heilsbronn sind Säulenbasiliken, ebenso St. Gilgen bei Komburg und Oberzell bei Würzburg. Die St. Burkhardskirche in Würzburg (1033—1042) bietet ein vereinzeltes Beispiel des Wechsels kurzer Säulen mit Pfeilern. In der Anordnung des westlichen und östlichen Turmpaares an dem 1042 begonnenen und noch im 11. Jahrhundert zu Ende geführten Dom zu Würzburg liegt der Doppeleinfluß von Speier und Hersfeld klar zu Tage. Die spezifisch süddeutsche Anlage der östlichen Einzeltürme kommt in St. Jakob zu Bamberg, in St. Jakob zu Würzburg, in Oberzell, Münchenstein, Neustadt a. M., Auro bei Kissingen zur Anwendung. Zwei Westtürme mit Vorhalle nach Hirsauer Muster finden sich in Heidenheim, Plankstetten und St. Michael in Bamberg. Die Pfeiler der letzteren Kirche zeigen an den Ecken Säulen und ein entsprechendes Rundglied ist an den Bogen herumgeführt. Heilsbronn hat im Schiff schlichte Würfelkapitäle.

In Bayern tritt die doppelchörige Anlage einmal an St. Jakob in Regensburg auf; sonst erscheint die flachgedeckte Basilika in einfacher Anlage. Das Querschiff kommt nur in bestimmten Baugruppen und dann als westliches vor. Die vorhandenen regelmäßigen Kreuzbasiliken in Prüfening, Biburg, Windsberg gehören zur Hirsauer Regel. Der Dom zu Eich-

stätt (1021—1042) besitzt wieder ein westliches Querschiff. Eine Säulenbasilika bietet in Bayern einzig der Westbau der Schottenkirche in Regensburg, ebenso war in dieser Periode der Gewölbbau nur in dem einzigen Beispiele der Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang daselbst vertreten, die zur Grabkapelle bestimmt war (1155—1159). Dieselbe bildet ein Quadrat, an das sich drei Apsiden anschließen, und ist oben ins Achteck übergeführt. — Der zur Stirnseite ausgebildete Westbau wird in Bayern durch die Hirsauer Schule vermittelt, wie dies am Dom zu Freising (1160—1205), an der Klosterkirche Niedermünster zu Regensburg u. a. hervortritt. Einzelne Osttürme sind an St. Jakob in Regensburg, am Dom zu Eichstätt, zwei Osttürme in Biburg, Prüfening, Reichenbach am Regen vorhanden und können als eine Einschränkung der Hirsauer Regel betrachtet werden. Die turmlose Fassade zu Altenstadt ist wohl auf italienischen Einfluß zurückzuführen. Der Dom von Freising enthält eine bemerkenswerte Hallenkrypta, deren Kreuzgewölbe von starken Säulen getragen werden. Die Säulen sind teils rund, teils eckig und mit Eckſäulchen versehen, die Kapitäle zeigen die Würfelform oder sind mit phantastischen Skulpturen geschmückt. Eine Säule ist auch am Schaft ganz mit Skulpturen bedeckt, die einen Kampf von Männern mit krokodilartigen Ungeheuern darstellen und jedenfalls eine religiöse Symbolik enthalten, deren Sinn heute nicht mehr zu entziffern ist. Vielleicht gehören diese Skulpturen schon in die romanische Spätzeit.

In den österreichischen Ländern, Kärnten, Steiermark, Tirol ꝛc. und in Ungarn herrscht die flachgedeckte Basilika durchaus. Der Dom zu Gurk in Kärnten ist doppelchörig, der Westchor ist für Nonnen bestimmt. Sekkau in Obersteiermark giebt ein Beispiel des Stützenwechsels aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach dem Muster der sächsischen Basiliken, doch ohne die Anlage eines Querschiffs. Es wechseln zumeist zwei Säulen mit einem Pfeiler, und die

letzteren zeigen eine verschiedene Behandlung. Der Dom von Gurk ist eine Pfeilerbasilika, vielleicht auf italienischen Einfluß deutend. Merkwürdig ist die großartige hallenartige Krypta, welche einmal durch starke Pfeiler in drei Schiffe getrennt, dann durch Säulenreihen in kleinere Felder zerlegt wird. Es sind 100 freistehende Säulen mit Würfelkapitälen vorhanden, welche 137 überhöhte, fast hufeisenförmige Kreuzgewölbe ohne Rippen und Gurtbogen tragen. In Kärnten sind noch mehrere Pfeilerbasiliken vorhanden. Der Turmbau der Landschaft leitet uns wieder auf Gurk zurück; hier ist ein Westbau mit zwei Türmen vorhanden, welche unten eine Vorhalle, oben einen Nonnenchor einschließen. Die turmlose Fassade von Klosterneuburg geht wieder auf italienischen Einfluß zurück. In den Ostmarken zeigt sich, wie in Bayern, und noch stärker eine Neigung, Säulen und Säulenschäfte mit phantastischer Skulptur zu überziehen; indes gehört das meiste dieser Art in die Spätperiode des Stils.

Im Elsaß kommt in dieser Periode ein vereinzelter Zentralbau vor, die Kirche zu Ottmarsheim, welche um die Mitte des 11. Jahrhunderts geweiht ist: Es ist eine verkleinerte, aber ziemlich genaue Nachahmung des Münsters zu Aachen. Sonst herrscht in dieser Periode die flachgedeckte Basilika und zwar nach dem altertümlichen Schema des T förmigen Grundrisses weiter. Beispiele in Eschau, Bergholzzell ꝛc. Auch nach der Zeit, in der die großen rheinländischen Gewölbbasiliken entstanden, werden im Elsaß noch die Kirchen in Maienhainsweiler, Murbach u. a. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts als flachgedeckte Basiliken errichtet. Im Zusammenhange mit der Hirsauer Schule stehen die Säulenbasiliken zu Neuweiler, Mutzig, St. Georg zu Hagenau (1149—1184). Das System des Stützenwechsels, so wie dasselbe im Elsaß wie in Lothringen vorkommt, scheint eher mit Nordfrankreich als mit Sachsen in Verbindung zu stehen. Basiliken mit wechselnden Pfeilern und Säulen sind die in Surburg, Luten-

burg und Hattstadt. Andlau ist noch eine Pfeilerbasilika aus dem 11. Jahrhundert, in der sich die Emporen über den Langseiten erhalten haben. Einige Gewölbbasiliken im Elsaß, das Niedermünster am Odilienberge (1160—1180), jetzt Ruine, sowie die Kirchen zu Rosheim und Schlettstadt zeigen die Kreuzung mittelrheinischer und nordfranzösischer Einflüsse.

Die eigentümliche Stellung der Osttürme an der Klosterkirche zu Murbach geht unmittelbar auf die jüngere Kirche in Cluny zurück. Die typische Behandlung der Fassaden im 12. Jahrhundert, welche Westtürme mit einer zwischenliegenden offenen Halle zeigen, wie die in Maursmünster, Odilienberg, Lauterbach, Schlettstadt, weist ganz sicher auf die Regel von Cluny hin. Rosheim im Elsaß besitzt eine turmlose Fassade. — Im Elsaß zeigen sich einige Abarten des Würfelkapitäls, so das vierteilige in Maursmünster, mit reicher, doch unentwickelter plastischer Verzierung (Figur 56 S. 206); die Säulenbasen haben die Eckverzierung, zum Teil in Blattform. Die Ornamentierung der elsässischen Bauten ist wild und phantastisch, ähnlich der Skulptur Burgunds.

Das Vorkommen der Basilika mit wechselnden Stützenformen in Lothringen steht offenbar im Zusammenhange mit nordfranzösischen Einflüssen. Es wären in dieser Periode Sustern im Limburgischen, ferner St. Ursmer (Lobes) und Roth an der Ur zu nennen. Die Nachfolge der clunyacensischen Bauvorschrift finden wir in dem westlichen Stirnbau von Echternach wieder, der aber zerstört ist, wogegen die Tochterstiftung Sustern noch besteht. Ein anderes Beispiel der Doppeltürme bot die abgebrochene Kirche in Siegburg, welche auch im Chor die clunyacensischen Merkmale zeigte.

Auf die Backsteinbauten der Altmark ist erst in der spätromanischen Periode zurückzukommen, an dieser Stelle sollen nur einige Bauwerke erwähnt werden, die zwar ihrer Entstehungszeit nach bereits spät sind, aber ihrer Formenbildung nach noch in die Epoche des entwickelten Stils gehören. So

Fig. 56. Würfelkapitell aus Maursmünster im Elsaß. (Nach L'Art pour tous.)

ist die Klosterkirche in Jerichow eine flachgedeckte Basilika nach dem Muster von Hirsau. In den Kirchen zu Krewense und Arendsee zeigen sich gewölbte Emporen, mit Tonnengewölben überdeckt, in welche Stichkappen einschneiden. In Arendsee erscheint bereits am Ausgange des 12. Jahrhunderts ein gewölbtes Mittelschiff mit Gratansätzen zwischen Stirn- und Schildbogen, also mit Kreuzgewölben, die in die Kuppelform übergehen. Jerichow besitzt einen Westbau mit flankierenden Treppentürmen, ganz nach sächsischer Weise. Das gemauerte Kapitäl des Backsteinbaues hat die Form des Trapezkapitäls, wie dasselbe genau ebenso in den lombardischen Backsteinbauten vorhanden und auch wohl von daher abgeleitet ist. Das Trapezkapitäl findet sich in Jerichow, Arendsee u. a. O.

Der Klosterbau gab besonders in der Ausbildung der Kreuzgänge zuerst Gelegenheit, die an den Kirchen ausgebildeten stilistischen Formen auf den Wohnhausbau zu übertragen. Unzweifelhaft werden sich auch in den Klostergebäuden dieselben provinziellen Stilunterschiede gezeigt haben, wie an den Kirchen selbst, indes gehört das Erhaltene dieser Art meist der Spätzeit des Stils an, so daß sich für die vorliegende Periode kein bestimmtes Bild ergiebt. Die Kreuzgänge werden jetzt gewölbt, und unter diesen ist wohl der älteste deutsche jener an Sta. Maria im Kapitol zu Köln; derselbe zeigt quadratische Gewölbfelder, welche mit rippenlosen Kreuzgewölben überdeckt sind. Die Arkaden schließen eine kleine Bogenstellung ein. Vermutlich ist dieser Kreuzgang in das 11. Jahrhundert zu setzen. Der Kreuzgang des Klosters Nonnberg bei Salzburg könnte der Mitte des 11. Jahrhunderts angehören, zeigt jedoch noch sehr altertümliche Formen: die Hofwand öffnet sich nicht durch freie Arkaden, sondern durch fensterartige Oeffnungen; ein Kreuzgewölbe ohne Gurte, von derben Wandsäulen getragen, bildet die Decke; die Kapitäle der Säulen haben die Würfelform und sind ohne Deckgesimse geblieben; die Basen haben

die umgekehrte Würfelform. Das Kapitelhaus in Nonnberg, etwa vom Anfang des 12. Jahrhunderts, ist mit rippenlosen Kreuzgewölben überdeckt, welche von einer Mittelsäule getragen werden. Das Würfelkapitäl derselben zeigt eiförmige Schilde, wie solche in Oberitalien mehrfach vorkommen; die Basis hat bereits Eckklötzchen und der Pfühl ist mit Zickzackornamenten gesäumt. In Niedersachsen sind einige Klosterreste aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten und zeigen die dieser Zeit entsprechende schmuckreiche Ausstattung. Das sogenannte Bibliotheksgebäude des Klosters Huysburg enthält im Obergeschoß einen Saal, dessen Kreuzgewölbe auf fünf Säulen ruhen. Die Säulen haben ornamentierte Würfelkapitäle, ähnlich denen der Kirche, und eine Säule zeigt einen durch flache Rundstäbe gegliederten Schaft. Die Klostergebäude von Ilsenburg, namentlich der 1175 erbaute Kapitelsaal mit seinen Pfeiler- und Säulenstellungen, ebenso die Reste des Kreuzganges neben der Kirche zu Gernrode zeigen die damals übliche Mannigfaltigkeit der Einzelformen. In Gernrode sind die zierlich ausgebildeten Arkadenöffnungen und die über dem Kreuzgange hinlaufende Galerie bemerkenswert. Der Kreuzgang an der Marienkirche zu Magdeburg und der an diesem erkerartig vortretende Rundbau des Brunnenhauses, der sogenannten Tonsur, gehören der Zeit der Erneuerung des Baues um die Mitte des 13. Jahrhunderts an. Die Reste des Klosters Georgenthal in Thüringen stammen aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Hier sind die Schäfte der Säulen kanneliert oder aus vier bis acht Halbsäulchen und scharfen Ecken zusammengesetzt, schon im Sinne der Spätzeit des Stils. Die Kapitäle haben die Würfelform und sind mit schwerer Ornamentik versehen; die Basen sind mit Eckſporen ausgestattet, welche noch nicht blattartig ausgebildet sind. Die Reste des Neumünster-Kreuzganges zu Würzburg, noch aus dem 11. Jahrhundert stammend, sind aus wechselnden Pfeilern und Säulen in schweren Verhältnissen zusammengesetzt (Figur 57). Die

Fig. 57. Teil vom Neumünster-Kreuzgang in Würzburg.

Pfeilerseiten sind mit figürlichen Skulpturen geschmückt; die Säulen haben Würfelkapitäle mit flachem Ornament; über denselben folgen schwere, nach den Außenseiten konsolenartig profilierte Kämpferplatten, welche die tiefen Bogen aufnehmen.

Der in der vorigen Periode näher erörterte Typus des deutschen Burgenbaues wurde auch in der Zeit des entwickelten Stils noch wenig von den stilistischen Formen beeinflußt und blieb mindestens in dieser Hinsicht hinter dem Kirchenbau zurück; eine wesentliche Veränderung der baulichen Hauptanordnungen hatte unterdes nicht stattgefunden. Die zum Teil in das 12. Jahrhundert fallenden Wehrbauten bei Rüdesheim, die Oberburg und Niederburg, zeigen allenfalls einen konstruktiven Fortschritt in der gegen früher mehrfach angewendeten Einwölbung der Geschosse (Figur 58). Das Burghaus der Niederburg ist im Erdgeschoß und im ersten Obergeschoß mit Kreuzgewölben überdeckt, deren Diagonalgurte Halbkreise bilden. Den ersichtlichsten Einfluß gewannen die romanischen Stilformen auf den Saalbau des Ritterhauses und namentlich auf die mit diesem in Verbindung stehende oder in größeren Burgen abgesondert liegende Burgkapelle. Die dreigeschossige Kapelle der Burg Reichenberg bei St. Goarshausen besitzt Säulen mit sehr einfachen Würfelkapitälen. Die Saalhofskapelle in Frankfurt a. M. ist in einen Befestigungsturm eingebaut und zeigt in Einzelheiten einfache aber charakteristische Stilformen. Die Burg auf dem Burgberge bei Villingen im Schwarzwalde besteht in der Hauptsache aus einem etwa 25 m hohen quadratischen Turm in Buckelquaderwerk, an dessen einer Seite sich ein großes, rundbogiges, von Buckelquadern eingefaßtes, tonnengewölbtes Kellerfenster befindet. In der Burg Gerbaden im Unterelsaß tragen bereits schöne Rundbogenarkaden den östlichen Teil der Umfassungsmauer, auch das Wohnhaus zeigt eine Arkade mit zierlichen Kapitälen. Die abgesonderte Kapelle des schon früher erwähnten Schlosses Hohbarr ist ein frühromanischer flachgedeckter Bau, mit Eckblattbasen an den Pfeilern, außen mit Lisenen und Rundbogenfries. Der Hauptturm der Burg Wensberg bei Adenau zeigt bereits Fenster nach der Seite des Burghofs, also eine Abschwächung der alten Wehrhaftigkeit zu gunsten der Wohnlichkeit. Dieser Periode eigentümlich ist die mehrfach

wiederkehrende Verstärkung der Schildmauer durch einen Turmausbau, der nach oben in einen schlanken Wachtturm endigt, wie dies in den älteren Teilen der Burg zu Lennep, im Schlosse Broich an der Ruhr und in der Burg zu Hofen am Neckar beispielsweise der Fall ist.

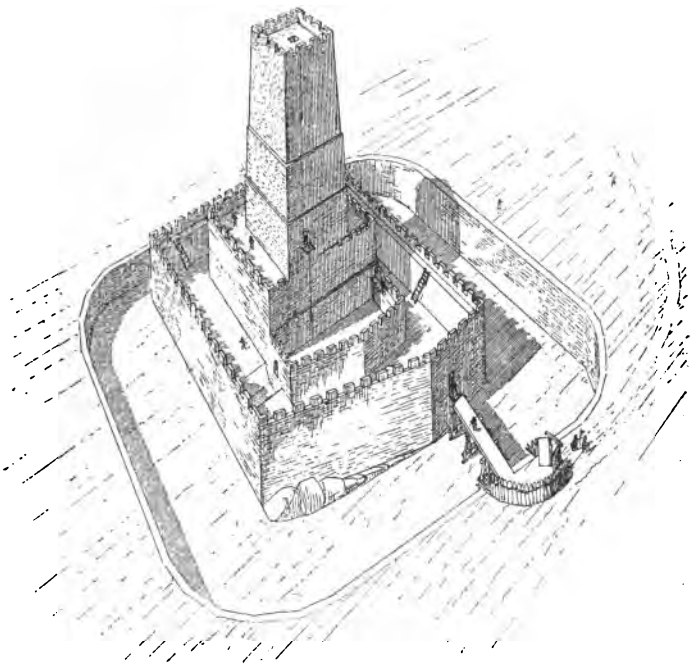

Fig. 58. Oberburg bei Rüdesheim (restauriert). (Nach „Handb. der Architektur" II, 4, 1.)

Reicher ausgebildet als die Ritterburgen sind die befestigten fürstlichen Schlösser und kaiserlichen Pfalzanlagen, die wieder einen durchaus Deutschland eigentümlichen Charakter tragen. Der Saalbau oder Palas in der Burg Heinrichs III. (1039—1056) in Goslar ist zweigeschossig und in Bezug auf seine Zugänge vom vorderen Burghofe aus nicht genügend aufgeklärt. Im unteren Geschosse liegt ein Saal, an dessen Schmalseite zwei

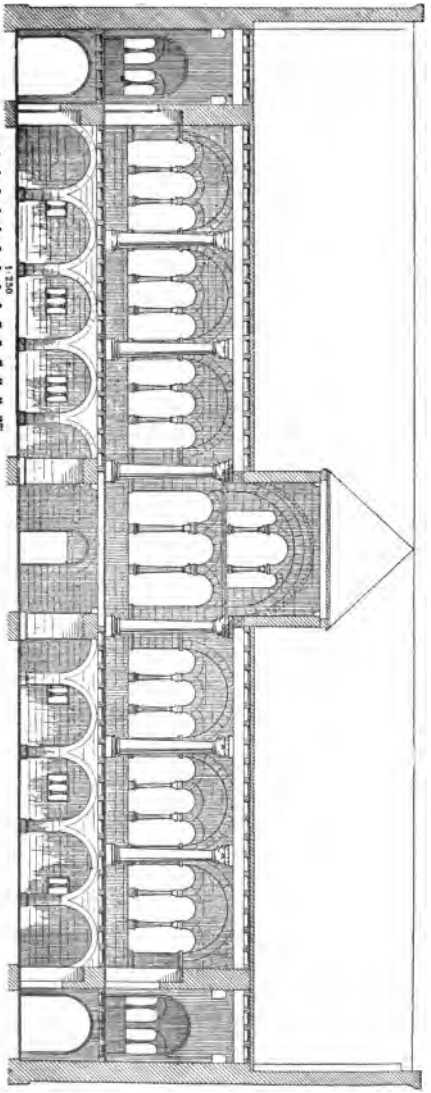

Fig. 59. Palas der Kaiserburg zu Goslar, Längsschnitt. (Nach dem „Handbuch der Architektur“.)

Gänge zum hinteren Burghof führen; ein weiterer Zugang leitete von der vorderen Terrasse aus in die Mitte des Saals. Die Fenster müssen durch Läden verschließbar gewesen sein, denn es sind Spuren einer unter dem Fußboden liegenden Heizanlage vorhanden (Fig. 59). Der im Obergeschoß befindliche Hauptsaal zeigt nach der Terrasse hin eine reiche Galeriearchitektur und in der Mitte einen Giebelbau mit rundbogiger Oeffnung, die durch kleinere auf Säulen ruhende Bogen in zwei Rängen ausgefüllt wird. Rechts und links schließen sich niedrigere Flügelbauten an, deren jeder drei Bogen mit kleineren Bogenabteilungen

zeigt. Zu äußerst an jeder Seite ist an einem Vorbau ein Eingang angelegt, zu dem eine Doppeltreppe emporführt. Das Innere der großen Halle im Obergeschoß ist durch eine Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt, die in der Mitte durch ein höheres Querschiff durchschnitten werden. Die flache Holzdecke der Seitenteile ist später, aber vermutlich ähnlich der ursprünglichen. Im Querschiff befindet sich jetzt eine tonnengewölbartige Holzdecke, die indes jedenfalls eine ältere Flachdecke ersetzt hat. An der Rückwand des Querschiffs stand der Thron des Kaisers. — Der Rest des älteren Palas zu Münzenberg in der Wetterau (1154—1174) zeigt Saalanlagen in zwei Geschossen in Verbindung mit Wehrbauten. Zur Thür des unteren Saals führte eine steinerne Freitreppe, die Thür des oberen Saals kann ebenfalls nur von außen durch eine hölzerne Freitreppe erreichbar gewesen sein. Die Innenräume hatten Holzdecken und gleicherweise dienten Ueberlagshölzer zur Ueberdeckung der tiefen Fensternischen. Die Außenmauer ist mit Buckelquadern bekleidet und im unteren Geschosse mit schmalen Schlitzen für die Armbrustschützen versehen. Die oberen Fenster der Außenmauer, sowie die Fenster beider Geschosse der Innenmauer sind als Gruppenfenster behandelt, entweder galericartig zusammengerückt oder zu zweien gekuppelt, und rechtwinklig umrahmt. Die Säulen haben Eckknollen an der Basis, Würfel- oder Blattwerkskapitäle und Verzierungen an den Kämpferplatten. — Die Wartburg bei Eisenach war noch in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ein Holzbau. Etwas später wurden steinerne Türme errichtet, von denen nur die Fundamente des nördlichen und vom südlichen der untere Teil bis zur Plattform erhalten sind. Ein dritter ehemals vorhandener Turm ist ganz verschwunden. Alt ist auch die Zisterne in der Nähe des südlichen Turmes. Die Palasanlage gehört der spätromanischen Zeit an (Figur 60 S. 214). Der Schloßberg in Marburg trug die erste Burg der deutschen Ordensritter in frühromanischer Gestaltung, etwa gleichzeitig

mit Münzenberg, also nach 1133. In den Resten dieser Burg finden sich Heizeinrichtungen unter dem Fußboden, ähnlich wie im Palas zu Goslar.

Der bei Gelegenheit der frühromanischen Periode versuchten allgemeinen Schilderung des Einflusses, den die deutschen Typen der Bauernhäuser auf die Holzhäuser der Städte und die Burgbauten auf die Ausbildung des städtischen

Fig. 60. Kapitelle von der Wartburg. (Im Germanischen Museum zu Nürnberg.)

Steinhauses üben mußten, ist für die Periode des entwickelten Stils nicht mehr viel hinzuzufügen, da auch aus dieser Zeit wenig Erhaltenes vorliegt. Unzweifelhaft bestand die große Masse der städtischen Wohnhäuser noch aus Holzbauten, und es würde höchst bemerkenswert sein, den Einfluß des sächsischen und fränkischen Bauernhauses auf die Entwicklung des Stadthauses in den betreffenden Landschaften verfolgen zu können, aber hierzu mangelt es an Material. Die Anlage der

städtischen Lauben im Erdgeschoß der Häuser war schon in der Vorhalle der Bauernhäuser angedeutet, und das regelmäßige Vorspringen der oberen Stockwerke an den Holzhäusern folgte aus der konstruktiven Ausbildung des Riegelbaues. Einige Fassaden von Steinhäusern aus dieser Zeit sind noch erhalten; es waren dies meist die Stadthöfe der reichen Geschlechter und deshalb oft mit Wehrvorrichtungen, Türmen und Zinnengängen versehen. In der neueren Anlage der Patrizierhäuser macht sich ein Anklang an die Saalanlagen der Palasbauten bemerkbar durch die häufig vorkommende Anordnung der Gruppenfenster im ersten Obergeschoß. Das Burghaus in Metz stammt aus dem 12. Jahrhundert, ist an der Ecke mit einem turmartigen Aufsatz und am Dachkranz mit Zinnen versehen. Die beiden Obergeschosse zeigen noch die unveränderten Gruppenfenster, durch Säulchen geteilt und mit graden Stürzen überdeckt. Die größeren Fenster der beiden Untergeschosse, die mit Steinkreuzen versehen sind, stammen aus späterer Zeit, ursprünglich hatte das Untergeschoß sicher nur wenige und enge Oeffnungen.

Die ornamentale Plastik, wie sie namentlich an den Kirchenbauten vorkommt, setzt sich aus Pflanzenelementen, Tierbildungen und menschlichen Figuren zusammen. Das Pflanzenornament läßt ebensowenig wie früher ein direktes Naturvorbild unterscheiden. Die scharfgeschnittene, bisweilen diamantierte Ranke und das einseitig entwickelte Blatt zeigen an deutschen Bauten nicht den Charakter der Antike, sondern immer noch die altnordische Auffassung. Dasselbe ist größtenteils auch mit den Tierkörpern der Fall, obwohl dieselben nicht mehr wie früher beziehungslos und unbelebt, sondern handelnd und zu allegorischen Zwecken eingeführt werden. Es ist die nordische Phantastik, die uns in den Darstellungen der wilden Kämpfe zwischen Menschen und Tieren entgegentritt; sie erscheint uns heute völlig rätselhaft in ihren inneren Bezügen. Die aus der Antike stammenden Mischwesen, Greife,

Sphinxe, Hippokampen ꝛc., haben einen neuen Sinn erhalten, sie werden als wirklich lebend vorausgesetzt, und ihre Naturgeschichte erzählen die Bestiarien. Im allgemeinen zeigen sich in der deutschen Plastik dieser Periode die provinziellen Schulen nicht ebenso bestimmt, wie in der Architektur, auch sondern sie sich nicht so deutlich von einander ab. — Die rein menschlich-figürliche Kirchenplastik ist noch immer vorzugsweise dem Erzguß zugewendet, erscheint aber in ihrem Ausdrucke gegen früher verändert. Die naturalistische Roheit der Frühperiode ist abgestreift; es zeigt sich eine strengere Schulung in der Wiedergabe der Körperverhältnisse, die vermutlich an den zahlreichen nach Deutschland übergeführten fremden Arbeiten erlernt ist. Mit der erlangten größeren Fertigkeit in der Durchführung ist allerdings die alte Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung verschwunden, und es vergeht eine Zeit, bis die fremde Manier abgestreift ist und der alte Sinn für Naturbeobachtung und künstlerische Wiedergabe des Geschauten wieder zu seinem Rechte kommt.

Die vorkommenden Erzwerke sind meist Grabplatten, in denen wieder Sachsen in dieser Periode das Beste leistet, obgleich der Anspruch auf Porträtähnlichkeit der dargestellten Personen immer noch gering bleibt. Die Bronzeplatte auf dem Grabe König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg zeigt flaches Relief, nur der Kopf der Figur springt etwas stärker hervor. Die Haltung ist starr, die meiste Sorgfalt ist auf die zierlichen und reichen Ornamente der sonst in einförmigem Faltenwurf wiedergegebenen Gewandung gelegt. — Das wenig jüngere steinerne Taufbecken derselben Kirche ist ganz handwerksmäßig im Figürlichen. — Die Grabfigur des Erzbischofs Giseler († 1004) im Dom von Magdeburg ist einfacher als die Merseburger Platte, dürfte aber erst am Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Eine zweite Grabplatte daselbst, die des Erzbischofs Friedrich I. († 1152), zeigt einen Fortschritt in der Behandlung des

Gewandes und in den Verhältnissen der Figur; der Kopf ist zwar noch nicht individuell gebildet, giebt aber ein gutes Verständnis der Formen zu erkennen. Die in Stein ausgeführten Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg, aus der zweiten Hälfte des 11. und aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts stammend, zeigen noch steife Haltung und Faltengebung, bei übertrieben schlanken Verhältnissen, die an byzantinische Vorbilder erinnern. Es sind die Grabsteine der Aebtissinnen Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095). Die aus Stuck gearbeiteten Figuren in der Vorhalle des alten Doms zu Goslar, um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden, einen deutschen Kaiser mit seiner Gemahlin, Maria und drei Heilige darstellend, sind nur als dekorative Arbeiten aufzufassen; sie zeigen auffallend kurze Verhältnisse und steife Faltengebung.

Die Plastik in Westfalen ist von der sächsischen, besonders von der Schule von Hildesheim, abhängig. Es sind indes aus dieser Periode nur Reliefs an Taufsteinen erhalten. In Boke, Essen und Beckum sind die Apostel in ziemlich handwerklicher Weise ausgeführt, während in Aplerbeck, Bochum und Freckenhorst (1129) nicht bessere Darstellungen aus dem Leben Christi vorkommen. Das einzige plastisch verzierte Gußwerk, das Taufbecken im Dom zu Osnabrück, einige Jahrzehnte später entstanden, ist den vorgenannten Steinskulpturen ähnlich. Das bedeutendste und wahrscheinlich auch älteste plastische Werk Westfalens ist das große, in seiner Art in Deutschland einzige Felsrelief der Externsteine bei Horn von 1115, die Kreuzabnahme darstellend. Die schmalen Parallelfalten der Gewandungen, die schlanke Bildung einzelner Figuren deuten auf den Einfluß byzantinischer Muster aus der Kleinkunst; die Personifikationen von Sonne und Mond, die zwei Männer am Fuße des Kreuzes, welche einen Drachen erschlagen, wahrscheinlich als Symbol für den Sieg des Christentums über das Heidentum, erinnern an die Buchmalereien.

In den Rheinlanden zeigt sich die Plastik auffallend wenig entwickelt, sie hält durchaus nicht Schritt mit dem großartigen Aufschwunge in der Baukunst. Die Holzthür von Sta. Maria im Kapitol zu Köln, vermutlich erst vom Anfange des 12. Jahrhunderts stammend, giebt kurze Figuren mit dicken Köpfen und übertrieben großen Extremitäten; die Gewänder zeigen einen dürftigen Faltenwurf. Etwa gleichzeitig mögen die rohen Reliefdarstellungen im Portal des Pfarrhofes in Remagen sein, phantastische Tier- und Menschenbildungen, welche noch an die altnordische Weise erinnern. Im Museum zu Trier befinden sich die halblebensgroßen Steinfiguren Christi und einer Heiligen und im Museum zu Köln die Figuren Christi und mehrerer Heiligen. Schlankere Bildung und reicheren Faltenwurf als die vorigen zeigen der Grabstein der Plectrudis in Sta. Maria im Kapitol zu Köln, zwei Reliefs in Werden, eins mit vierzehn kleinen Heiligenfiguren, das andere mit zwei Geistlichen, das Relief einer thronenden heiligen Jungfrau zwischen vier männlichen Heiligen in Brauweiler und ebendaselbst die Reliefsiguren am Westportal, sowie zwei sitzende Propheten über beiden Thüren. Die schwerfälligen stehenden Apostelfiguren in Relief am nördlichen Seitenschiff des Doms von Trier und das Relief eines zwischen Petrus und Maria thronenden Christus in dem vermauerten Südportal daselbst stammen vom Anfange des 12. Jahrhunderts. Fortgeschrittener zeigt sich das kolossale Relief über dem Neuthor zu Trier, Christus zwischen Petrus und Eucharius darstellend. Die spärlichen plastischen Ueberreste an den großen mittelrheinischen Domen sind außerordentlich schwach in der Ausführung. Dies gilt auch von den Reliefs im Innern des Doms von Worms, Daniel in der Löwengrube und die heilige Juliana mit dem Teufel darstellend. Die wenigen erhaltenen Bildwerke in Lothringen tragen denselben rohen Charakter, wie die vorgenannten.

In der süddeutschen Skulptur kommt der alte nordisch-phantastische Zug wieder mit größerer Stärke zum Vorschein.

Die Skulpturen der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg machen noch eine Ausnahme, sie geben die Reliefiguren Christi und der Heiligen Emmeram und Dionysius (1049 bis

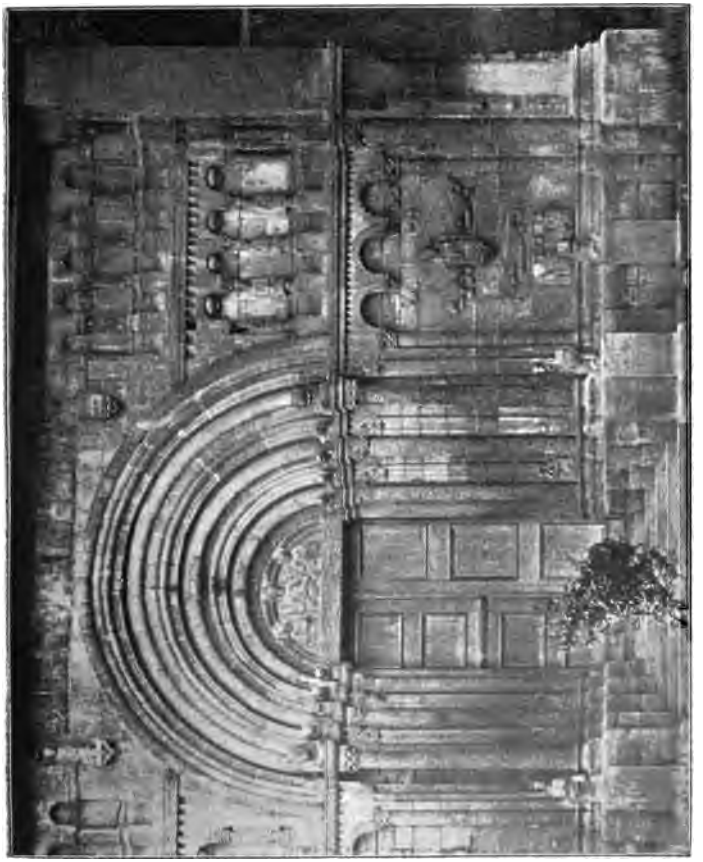

Fig. 61. Portal der Schottenkirche in Regensburg.

1064) steif und streng, mumienhaft zusammengepreßt, nach byzantinischen Mustern. Aber in anderen bayerischen Kirchen zeigen sich die abenteuerlichen Mischgestalten von Tieren im Kampfe mit Menschen von Rankenwerk umschlungen, ähnlich

wie dies in der Lombardei und im östlichen Frankreich vorkommt, ohne daß grade an eine Ableitung aus einem dieser Länder zu denken wäre. Ein bedeutendes Beispiel dieser Art am Portal der Schottenkirche zu Regensburg stammt allerdings erst vom Ende des 12. Jahrhunderts; es kommen in demselben Tierbildungen und eigentümliche Bandverschlingungen vor (Figur 61 S. 219). Aehnliche Skulpturen befinden sich in der Kirche von Göking, die mit dem Schottenkloster in Verbindung stand. Die Skulpturen in der Kirche zu Freising gehören demselben Kreise an und sind schon weiter oben erwähnt. Die Portalfiguren in Straubing und Altenstadt zeigen etwas mehr Klarheit in der Verbindung des Figürlichen mit der Ornamentik. Die rein figürlichen Darstellungen in Bayern, wie ein Relief mit dem Einzuge Christi und ein anderes im Tympanon des Portals zu Ainau, dann Christus zwischen den Stiftern thronend über der Thür der Kirche zu Moosburg u. a. sind unbedeutend.

Die schwäbische Plastik setzt mit einem Erzwerke ein, der Thür des Doms zu Augsburg (Figur 62), welche in der geschulten Durchführung des Einzelnen durchaus dem Charakter der sächsischen Gußarbeiten dieser Epoche entspricht. Die Thür, deren Entstehungszeit nicht sicher festgestellt ist, besteht aus einer Reihe von Tafeln, deren Darstellungen sich gelegentlich wiederholen. Jede Tafel enthält eine oder doch nur wenige Figuren in ganz flachem Relief, welche sehr verschiedenartige Motive wiedergeben. Es sind biblische Begebenheiten dargestellt, daneben ein Löwe, ein schießender Kentaur, eine Frau mit einer Schlange u. a., so daß eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Tafeln bezweifelt werden muß. — Die an den schwäbischen Bauten vorkommenden Steinreliefs sind besser in der Ornamentik und in den Tierbildern als in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt. Ueber der Thür der Pfarrkirche in Brenz findet sich das Relief eines segnenden Christus zwischen Maria und Johannes, und ein ähnliches Portalrelief begegnet

Fig. 62. Bronzethür vom Dom in Augsburg.

in Alpirsbach, das Stifter und Stifterin knieend zur Seite des von zwei Engeln in einer Mandorla aufwärts getragenen Christus darstellt.

Die plastischen Arbeiten im Elsaß gleichen so ziemlich denen in Schwaben. Der Sarkophag des heil. Andolach in St. Thomas zu Straßburg, vom Anfang des 12. Jahrhunderts, ist mit kleinen steifen Figürchen geschmückt. Der Schmuck des Portals der Abteikirche zu Andlau (1049 geweiht), welches noch nicht die romanische Abschrägung zeigt, enthält im Bogenfelde den thronenden Christus mit Heiligen, zu beiden Seiten erscheint ein Weinstock und ein Baum mit einem Singvogel und einer nackten Menschenfigur, als Symbol der frommen Christenseele. Die Zwickel zwischen Tympanon und äußeren Umfassungsbogen sind durch die Figuren eines Bogenschützen und eines Schleuderers verziert. Am Sturz finden sich in kleinen Figuren die Geschichten von Adam und Eva. Ein Relieffries am Untergeschosse des Turms scheint Nachahmungen orientalischer Teppichmotive wiederzugeben.

Die Anfänge der Plastik in Oesterreich stimmen durch ihren phantastisch-dekorativen Charakter mit dem bayerischen überein. Das sogenannte Riesenthor der Stephanskirche in Wien zeigt im Halbrund das Relief eines Christus in der Mandorla von zwei Engeln gehalten und auf dem Architrav die puppenhaften Halbfiguren von Heiligen (1147).

Für die Malerei hat der Eintritt der Periode des entwickelten Stils noch weniger eine entscheidende Bedeutung als für die Plastik; es findet zunächst kein großer Aufschwung statt. Die Ursache für das Zurückbleiben der Malerei ist in dem Umstande zu suchen, daß endlich ein Bruch mit der karolingischen Tradition eingetreten war. Man verschmähte es oder war auch nicht mehr im Stande der Formvollendung der antik-altchristlichen Vorbilder nachzustreben; aber der Verzicht auf diese Anlehnung, der Versuch, durchaus auf eigenen Füßen stehen zu wollen, machte sich in einem Mangel an Ver-

ständnis für die Körperverhältnisse geltend, während zugleich das Ringen nach pathetischem Ausdruck zur Annahme von Bewegungsmotiven führte, die bis zu wirklichen Verzerrungen ausarteten. Diese Formlosigkeit in der Darstellung des Figürlichen kann indes nicht als ein Verfall der Malerei gelten, denn in der Unbehilflichkeit, welche das Bestreben nach Verminderung des Kopierens, nach eigenem Schaffen auf Grund des Selbstbeobachteten zeigt, kann man doch nur die ernstlichen Anfänge einer wirklich nationalen Kunst erblicken. Wenn sich in der Malerei die vorherrschende Richtung durch eine Abwendung von der Antike kennzeichnet, so entspricht dies einer in der ornamentalen Plastik parallel gehenden Wiederaufnahme der nordischen Motive, auf welche schon weiter oben hingewiesen wurde. Auch in der Ornamentik der Buchmalerei finden nordische Tiere und Bandgeflechte öfter Anwendung als in der früheren Periode, doch stets in eigentümlicher Verquickung mit der christlichen Symbolik. So ist die neu erfundene und jetzt recht oft angewendete Drachengestalt das Symbol des Bösen in nordischer Einkleidung.

Die Miniaturen überliefern noch immer die besten Zeugnisse der damaligen malerischen Thätigkeit, denn obgleich viel von der Ausstattung der Kirchen mit Malereien berichtet wird, so ist doch nur sehr Weniges dieser Art der Zerstörung entgangen. In der Technik der Buchmalerei hat ein wirklicher Rückgang stattgefunden, indem der schwarze Kontur der Figuren grob und steif geworden ist und die Farbengebung grell und unausgeglichen erscheint. Süddeutschland steht in der Buchmalerei, mindestens was die Anzahl der Leistungen anbetrifft, voran. Ein Evangeliar, jetzt im Domschatz zu Krakau, vermutlich aus Regensburg stammend und für Heinrich IV. geschrieben, zeigt im Widmungsbild allein die Kaiserfigur, und zwar in steifer Haltung, dann folgen, unter rundbogigen Arkaden stehend, Engel, bayerische Lokalheilige und Vorfahren des Kaisers. Ein Evangeliar in Berlin, vermutlich ebenfalls aus Süddeutschland stammend und für Heinrich IV. hergestellt,

zeigt in den Bildern stark mißratene Körper und verdrehte Bewegungen, die den Ausdruck leidenschaftlicher Bewegungen ersetzen sollen, außerdem ist die Gewandbehandlung eine verständnislose. Diese Beispiele mögen aus der großen Zahl der süddeutschen Bilderhandschriften genügen. — Die in Norddeutschland entstandenen, an Zahl geringeren Manuskripte mit Bildern sind nicht besser als die vorgenannten. Ein Evangeliar der Aebtissin Hidda in Meschede, jetzt in der Bibliothek zu Darmstadt, zeigt überschlanke Gestalten in steifer Haltung und von schreiendster Farbengebung. Ein Psalterium der Leipziger Universitätsbibliothek, aus der Spätzeit des 11. Jahrhunderts, enthält sechs Vollbilder von hölzerner, unsicherer Zeichnung. In den Randverzierungen einzelner Blätter herrscht wieder das Flechtwerk vor (Figur 63). Das in Böhmen entstandene Wyschehrader Evangeliar, in der Universitätsbibliothek zu Prag, ist besser als das vorgenannte Buch, durch die in Bildern zahlreich eingestreuten Züge naiver und selbst großartiger Auffassung. So drückt in der Darstellung des Abendmahls Christus den kindlich gebildeten Johannes an seine Brust, auf dem Bilde von Christi Einzug in Jerusalem neigt eine knieende Frau ihre Wange auf den Fuß Christi und auf einem anderen Bilde ist die Auferstehung der Toten mit einer Fülle neuer Motive ausgestattet. — In allen den Fällen, wo es sich um selbständige Gestaltung von Zeitbegebenheiten handelte, für welche die alten Malereien keine Vorbilder boten, kommt das unausgebildete Können der Zeit am unverhohlensten zum Ausdruck; indes muß man immerhin den Mut bewundern, mit dem die Künstler derartige Aufgaben anfassen. In dieser Art ist die Bilderhandschrift merkwürdig, die vom Leben des heiligen Liudger handelt und im Beginne des 12. Jahrhunderts im Kloster Werden entstanden ist. Besonders bezeichnende Beispiele einer freien Gestaltung liefern die zahlreichen Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Heiligen, welche mit einem entschiedenen Streben nach naturgetreuer

Fig. 63. Pſalterium in der Univerſitätsbibliothek zu Leipzig: Davids Chorführer.
(Nach Janitſchek, „Geſchichte der deutſchen Malerei“.)

Wiedergabe, jedoch höchſt ungeſchickt entworfen ſind. Indes läßt einzelnes, wie die Perſonifikation des Teufels, die friſche Erfindung nicht vermiſſen.

Der eigentliche Fortschritt in der Malerei dieser Periode kommt in den Buchmalereien zur Geltung, welche einer neuen Darstellungsweise, der leicht angetuschten Federzeichnung, huldigen. Diese, auch im Technischen ganz von den alten Vorbildern absehenden, die prunkvolle Deckfarbenmalerei vermeidenden, aber deswegen geistreich und frisch gestalteten Illustrationen kommen zwar schon seit dem 10. Jahrhundert einzeln vor, aber erst ein am Ende des 11. oder zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstandenes Werk, das Antiphonar der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg, zeigt diese neue Richtung auf einer bedeutenden Höhe der Entwickelung. Die Handschrift enthält neben Deckfarbenbildern der alten Richtung eine größere Anzahl von schwarzen und roten Federzeichnungen auf farbigem Grunde. In diesen Bildern sind ohne Zweifel noch Erinnerungen an byzantinische Muster vorhanden, jedoch kommt in der Hauptsache viel Neues zur Erscheinung. Dasselbe äußert sich am stärksten in der Individualisierung der Köpfe, in der naturgemäßeren Behandlung des Haars und in der vermehrten Anwendung des Zeitkostüms, mindestens für die Nebenpersonen. Im ganzen erscheint hier der alte Stil völlig aufgegeben und dafür der Anfangspunkt eines neuen gewonnen zu sein.

Eins der wenigen erhaltenen Beispiele der Kirchenmalerei ist in der bemalten Holzdecke zu Zillis in Graubünden erhalten, welche aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts stammt. Die quadratischen Felder sind von Ornamentstreifen umschlossen, in denen Bandgeflechte, Zickzack- und Blätterornamente vorkommen. Die Bilder in den Feldern geben biblische Begebenheiten wieder von geringer Durchbildung in den Formen der Figuren. — Eine Unterscheidung provinzieller Eigentümlichkeit in der Kirchenmalerei dieser Periode ist wegen des Mangels an Denkmalen noch nicht angänglich.

Das Kunstgewerbe dieser Periode lernen wir fast nur in den für den Gebrauch der Kirche bestimmten Gegenständen

kennen; es mögen auch Arbeiten für weltliche Zwecke vorhanden gewesen sein, indes sind diese nicht erhalten. Jedenfalls sind die stilistischen kirchlichen Formen bald auf die kunstgewerblichen Leistungen übertragen worden. In den Fußböden der Kirchen findet Mosaik aus gebrannten Thonplatten mehrfach Verwendung, was wohl als ein Nachhall römischer Technik zu betrachten ist. So finden sich in der Klosterkirche von Heiligenkreuz bei Wien unter dem jetzigen Fußboden Bruchstücke glasierter Ziegel, welche in einen aus Mörtelguß hergestellten Estrich eingedrückt waren. Es sind Sterne, Rosetten und Blätter auf gebrannten roten und schwarzen Thonplatten. Im Dome zu Hildesheim sind Reste eines Mosaikfußbodens aus Stein gefunden, auf welchem die Gestalten der Tugenden und zwei biblische Szenen noch erkennbar sind; die das Ganze umschließende Einfassung enthält an der oberen Seite das Symbol der Dreieinigkeit, unten die Personifikationen der vier Elemente und an den Seiten Vita und Mors, stellt also das menschliche Leben zwischen Gott und der Natur symbolisch dar.

Das abschließende Glied in der inneren Polychromie der Kirchen bildete die Ausstattung mit farbigen Fenstern, die um so bemerkenswerter ist, als noch viel später nicht einmal die einfache Verglasung der Fenster Eingang in dem Wohnhausbau findet. Die Erfindung der Glasmalerei ist zwischen Deutschland und Frankreich streitig, wenn jedoch der Mönch Theophilus etwa um 1100 die Pracht der französischen Glasmalereien hervorhebt, so sind doch jedenfalls in Deutschland die ältesten datierbaren Glasmalereien erhalten. Die älteste Nachricht über ausgeführte farbige Fenster giebt Abt Gosbert von Tegernsee (982—1001) in einem Briefe. Nach weiteren Nachrichten bestand in Tegernsee am Anfange des 11. Jahrhunderts wirklich eine bedeutende Glashütte. Die ältesten erhaltenen Fenster mit Malereien finden sich jedoch im romanischen Teile des Doms zu Augsburg, der etwa um das

Jahr 1000 entstanden sein mag. Diese Glasfenster zeigen Technik und Kunstform bereits in vollständig ausgebildeter Weise, alle wesentlichen Eigenschaften, wie die Bleifassung, die musivische Zusammensetzung farbiger Gläser, die Zeichnung der Figuren mit Schwarzlot sind vorhanden. Die in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts entstandenen fünf Glasfenster, von etwa 2—$2._5$ m Länge und $0._{60}$ m Breite, enthalten jedes eine stehende Einzelfigur, Propheten, Moses und David, alle in jüdischer Tracht mit einem Spitzhut auf dem Haupte, nur David mit einer Krone. An Farben sind Rot und Grün in breiten Flächen vorherrschend, dann folgt Gelb; Blau ist nur in geringem Maße verwendet. In dieser Tönung liegt ein Unterschied gegen die etwas späteren französischen Glasmalereien, bei denen ein kräftiges Blau die Grundstimmung abgiebt.

In den Goldschmiedearbeiten erscheint der früher auftretende byzantinische Einfluß nicht mehr, Kunst und Technik stehen nun auf eigenen Füßen. Der jetzt wieder reichlich zur Verwendung kommende Grubenschmelz ist als eine Wiederaufnahme der vorrömischen Technik aus der Völkerwanderungszeit zu betrachten. Der Grubenschmelz auf Kupfer bildete früher den Volksschmuck und wird nun von der Kirche für ihre Zwecke ebenfalls in Anspruch genommen. Provinzielle Unterschiede dieser Schmelzarbeit sind nicht festzustellen, wohl aber eine Verschiedenheit zwischen deutscher und französischer Ausführung, in der koloristischen Haltung der Stücke. An den Werken deutscher, namentlich rheinländischer Herkunft bemerkt man ein Vorherrschen von Blau, Grün und einem blassen Gelb, so daß der Hauptton dunkelblau oder blaugrün erscheint, während die französischen Arbeiten an dem allgemein bunten Farbenwechsel und besonders an dem vielen vorkommenden Rot kenntlich sind. Die großen Reliquienkasten in Sarkophagform, an denen der Grubenschmelz in häufiger Anwendung erscheint, gehören allerdings erst der spätromanischen Periode

an. Eine Arbeit in Niello, sicher im 12. Jahrhundert in Süddeutschland entstanden, ist der Kelch im Stifte Wilten bei Innsbruck. Die antikisierende Hauptform zeigt ein weites Trinkgefäß mit flacher Schale, flachem Fuß und doppeltem Henkel, das ganz mit gravierten von Niellobändern umschlungenen figürlichen Darstellungen bedeckt ist. Die zugehörige Patene ist in der Mitte mit Figuren in hochgetriebenem Relief versehen, die Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes darstellen.

Als Bronzearbeiten sind die großem an Ketten hängenden Kirchenleuchter in Kronenform als deutsche Besonderheit bemerkenswert; sie werden durch einen großen Reif gebildet, der ringsum mit Kerzenträgern versehen ist, und sollen als Symbol des himmlischen Jerusalems gelten, weshalb der Reif wie die Ringmauer einer Stadt mit kleinen Türmchen besetzt ist. Die älteste dieser Lichtkronen befindet sich im Dom zu Hildesheim und trägt den Namen des Bischofs Hezilo († 1079), unter dem sie vollendet sein soll. Die Krone hat etwa $6._5$ m Durchmesser und ist mit 72 Kerzenträgern versehen. Kleiner ist der Komburger Kronleuchter, der in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist.

Von Arbeiten der Kunstweberei, die in dieser Zeit schon mehrfach in Deutschland vertreten gewesen sein müssen, ist nichts erhalten, dagegen sind noch mehrere kunstreiche Stickereien vorhanden. Eine Casel aus dem Stift St. Blasien im Schwarzwalde stammend und nach St. Paul in Kärnten übertragen, ist in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden. Dieselbe bringt eine Reihe von Begebenheiten des Alten und Neuen Testaments, die Propheten, Gestalten von Heiligen, Aposteln und Evangelisten zur Darstellung. Die Zeichnung der Figuren ist roh und unbeholfen. Die Casel ist in Leinewand hergestellt und die Figuren sind mit Seide und etwas Gold gestickt; die Hauptfarben sind Gelb und Blaßrot.

IV.

Spätromanismus und Uebergangsstil unter den hohenstaufischen Kaisern (etwa 1150—1250).

Es war eine Zeit hohen geistigen Aufschwungs und größter Kunstblüte, die Deutschland unter den hohenstaufischen Kaisern durchlebte; erst jetzt wird in der Kunst das den früheren Perioden vorschwebende Ziel, die vollständige Verschmelzung der nordisch-nationalen Elemente mit den Ueberlieferungen der antik-altchristlichen Zeit, vollständig erreicht. Die gelungene Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten sicherte der Kunst auf allen Gebieten die vollste Freiheit der Bewegung und lud zu einer ungehemmten Prachtentfaltung ein, die nicht des poetischen Zaubers entbehrte. Allerdings beruht die deutsche Kunst dieser Periode nicht mehr so ganz ausschließlich auf eigenem Grunde und einer selbständigen Umbildung der Antike; sie wird von außen her, in erster Linie von Frankreich, in zweiter von Italien aus einigermaßen beeinflußt, obgleich diese Einwirkungen nicht so stark sind, um der angebahnten Entwicklung der nationalen Ideale irgendwie störend in den Weg zu treten.

Der Glanz des hohenstaufischen Kaiserhauses beginnt eigentlich erst mit Friedrich I. dem Heldenkaiser, dem berühmten Rotbart der Volkssage, denn nach den politischen Verhältnissen

gehört Konrad III. (1137—1152), der erste Hohenstaufe, noch zu der vorigen Kaiserreihe. Unter Konrad, der ungekrönt starb, erfolgte das mächtige Anwachsen des reichsfeindlichen, des welfischen Hauses, tobte der wütende Streit zwischen Ghibellinen und Guelfen und endete der von ihm und Ludwig VII. von Frankreich unternommene zweite Kreuzzug mit der erfolglosen Belagerung von Damaskus. In vollem Besitze der Kaisermacht erscheint erst wieder Friedrich I. Barbarossa (1152—1190), der Neffe Konrads; er verliert zwar noch die wichtige Schlacht bei Legnano (1176) gegen die italienischen Städte und Papst Alexander III. durch den Abfall Heinrichs des Löwen, aber letzterer wird endlich besiegt und nach Verlust seiner Lehen zur Flucht nach England gezwungen. Friedrich I. galt als der nationale Held, mit dessen Namen sich die Hoheit des Reichs und das Andenken einer glücklichen Zeit verknüpfte, seine Wiederkunft wurde erhofft, um Deutschland die verlorene Einheit wiederzubringen. Allerdings trafen noch verschiedene Unglücksfälle die letzte Regierungszeit Friedrichs, seit 1187 war Jerusalem für die Christen verloren gegangen, und in dem deshalb unternommenen erfolglosen Kreuzzuge verlor der Kaiser sein Leben im Flusse Saleph in Syrien. Der Sohn Friedrichs und sein Nachfolger in der Kaiserwürde, Heinrich VI., versuchte die Herrschaft seines Hauses in Deutschland erblich zu machen, scheiterte aber in seinen Bestrebungen an dem Widerstande der Stände, vielleicht zum Unglücke Deutschlands, das sich nun der aufstrebenden, zentralisierenden französischen Monarchie nicht mehr mit Nachdruck entgegensetzen konnte. Nach kurz dauernder Herrschaft der schwäbischen und welfischen Gegenkaiser gelangte der junge Friedrich II., der Sohn Heinrichs, auf den Kaiserthron (1212) und erneute in seiner langen Regierungszeit (bis 1250) noch einmal die hohenstaufische Herrlichkeit. Anfangs war Friedrich II. mit dem Papste versöhnt, aber das Streben des Kaisers nach Weltherrschaft wurde der Anlaß zu einem dauernden Kampfe zwischen ihm und dem Papste, in welchem

der Sieg bald der einen, bald der anderen Seite zufiel. Auf die deutschen Verhältnisse übte die lange Abwesenheit Friedrichs, der in Sizilien und Unteritalien residierte, eine höchst unglückliche Wirkung. Sein Sohn Heinrich, zum Verweser Deutschlands bestellt, empörte sich gegen den Vater, und unter dem zweiten Sohne Konrad erhob sich eine noch greulichere Verwirrung. Die geistlichen Stände hatten Heinrich Raspe zum Gegenkönig gewählt; nach dessen Tode Wilhelm, den Grafen von Holland. Friedrich II. erscheint mit gewissen modernen Zügen ausgestattet als ein geistig hochgebildeter Beförderer der Kunst und Wissenschaft und gewandter Staatsmann; er gewann 1227, obgleich vom Papste gebannt, durch bloße Unterhandlung Jerusalem wieder. Indes starb Friedrich von seiner Zeit verlassen, die seinen aufgeklärten Despotismus nicht dulden wollte. Unterdes hatte sich die Länderhoheit der deutschen Fürsten durch die lange Abwesenheit des Kaisers befestigt, und Konrad IV., der Sohn Friedrichs, verbrachte die wenigen Jahre seiner Regierung (1250—1254) in schreckenvoller Zeit; er starb, wahrscheinlich von seinem natürlichen Bruder Manfred vergiftet. Mit dem Jahre 1254 beginnt das Interregnum, während dessen, zur Zeit der Minderjährigkeit Konradins, des Sohnes von Konrad IV., ausländische Fürsten, Richard, Graf von Cornwallis, und gleichzeitig Alfons von Kastilien zu Königen der Deutschen erkoren wurden. Der Jüngling Konradin fand seinen Untergang in der Schlacht bei Tagliacozzo (1268) und wurde auf Befehl Karls von Anjou in Neapel hingerichtet. Das Haus der Hohenstaufen war untergegangen.

Die Hohenstaufen hatten ihren Blick nach Italien gerichtet, das begründete die politische Zersplitterung Deutschlands, welches jedes mächtigen Zentralpunkts ermangelte. Das Königtum bildete nicht mehr den Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, die oberste Reichsgewalt gerät in Verfall. Indes können diese unglücklichen gesamtpolitischen Verhältnisse nicht das Aufblühen der einzelnen Landschaften und der Städte verhindern; in diesen

kommen die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kräfte des Volkes ungehemmt zur Entwicklung und bringen eine großartige Kunstepoche zur Reife. Obgleich bei der nun schon lange Zeit andauernden romanischen Stilentwicklung eine gewisse Einwirkung der provinziellen Schulen auf einander stattfindet, zeigen dieselben doch noch einen beträchtlichen Grad von Selbständigkeit ihrer künstlerischen Leistungen. Eine große Förderung erfuhr die Kunst in dieser Periode durch das in den Städten sich entfaltende Laienelement. Die deutschen Städte behaupteten seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts ihre bürgerliche Selbständigkeit gegenüber der geistlichen Oberherrschaft. Köln warf zu dieser Zeit die Bischofsmacht nieder und verschaffte den adeligen Geschlechtern das Uebergewicht im Regiment der Stadt. Straßburg erhielt 1201 die Würde einer freien Reichsstadt, allerdings besiegte sie erst 1262 den Bischof bei Oberhausbergen. Der Romanismus war bisher eine Kunst der Kirche gewesen, in der die hohen geistlichen Würdenträgen stark hervortraten; aber jetzt zeigten die Bischöfe nicht mehr den Baueifer wie früher. Auch die hohenstaufischen Kaiser fördern den Kirchenbau nicht mehr in so großartiger Weise wie die Kaiser des sächsischen und salischen Hauses. Während in dieser Zeit in der französischen Krondomäne die meisten Kathedralen von Grund auf neu erbaut werden, begnügte man sich in Deutschland, die großen Dome der vorigen Epoche in einzelnen Teilen herzustellen und zu erweitern. Die völligen Neubauten der Dome in Magdeburg, Halberstadt und Lübeck gerieten sogar ins Stocken. Ein neues Ereignis war die Hinzuziehung des Laienelements zur Herstellung der Kirchenbauten. In Hildesheim und anderwärts bildeten sich die bürgerlichen Bauzünfte, die bereits alle Bauhandwerke umfaßten, wenn ihr Zusammenwirken auch noch nicht durch eigene Gesetze geregelt sein mochte. Ueberall entwand sich die Kunst den Klöstern und wurde von Laien ausgeübt. Die klösterlichen Bauhütten, welche Abt Wilhelm von Hirsau in Deutschland eingeführt haben soll, hatten schon

lange vorher Laien in bedeutender Anzahl in ihre Kreise gezogen. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts werden Laien mehrfach als Werkmeister für kirchliche Arbeiten genannt. Die weltlichen Bauhütten, welche zum Unterschiede von den Bauzünften nur die Steinmetzen in sich einschlossen, gehören erst der gotischen Epoche an.

Wahrhaft großartig erscheint in der hohenstaufischen Periode der Aufschwung der deutschen Dichtkunst und Litteratur, und es kann kein Zweifel sein, daß aus dieser Quelle der Duft von Poesie geflossen ist, welche die gleichzeitigen Schöpfungen der bildenden Kunst mehr als je umgiebt. Nach einer Periode ausschließlicher Latinität und entschiedener Poesielosigkeit tritt nun die deutsche Sprache und Dichtung wieder in ihre Rechte, von Rittertum und Minnedienst angefeuert, welche die Geister erfüllten. Die Kreuzzüge hatten den geistigen Gesichtskreis der Abendländer bedeutend erweitert, man erkannte, ungeachtet des religiösen Gegensatzes, in den mohammedanischen Orientalen die echten ritterlichen Genossen, wie ja auch Wechselheiraten zwischen abendländischen und sarazenischen Geschlechtern nicht allzuselten waren; überhaupt hatten die Abenteuer der Kreuzzüge und die in diesen erworbene Kenntnis fremder Länder und Sitten die Lust zum Fabulieren geweckt. Die schwäbische Mundart wurde nun zur Dichtersprache, das Althochdeutsche milderte sich zum Mittelhochdeutschen. An Stelle der Mönchspoesie trat die ritterliche Dichtung, allerdings nicht ganz original, sondern durch provenzalische und nordfranzösische Muster bestimmt. Die Ritterschaft Frankreichs war seit dem ersten Kreuzzuge das Vorbild des deutschen Adels, von ihr kam die Etikette und die Courtoisie, die romantisch-ritterliche Verehrung der Frauen. Zur romantischen Ritterepik liefert Frankreich auch die Stoffe: den karolingischen und den bretonisch-keltischen Sagenkreis. Daneben werden ebenfalls nach französischen Quellen antike Stoffe und kirchliche Legenden verarbeitet. Es ist aber in Deutschland von keinem Uebersetzen, nicht einmal von einem

kopierenden Wiederholen französischer Litteraturerzeugnisse die Rede, sondern die aus französischen Quellen geschöpften Vorgänge werden durchaus mit aller Kraft des deutschen Gemüts durchdrungen und erhalten einen neuen seelischen Inhalt. In das 12. Jahrhundert fallen geistliche Gedichte, wie die Kaiserchronik und das vom Pfaffen Konrad gedichtete Rolandslied. Die Heldengedichte von Alexander nach welscher Quelle, das Gedicht von König Ruother, das Gedicht von Herzog Ernst zeigen überall eine enge Vermischung des Abendländischen mit dem Orientalischen, also das wahre Element der Kreuzzüge. Die höfische Romantik vertritt als erster Heinrich von Veldecke mit seiner Eneit (zwischen 1175—1190), welche wieder nach einer französischen Sage abgefaßt ist, und durch seine Minnelieder. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts liefert Herbort von Fritzlar das Lied von Troye, Hartmann von Aue schreibt seine Ritterepen aus dem Artussagenkreise und den Armen Heinrich aus dem Gebiete der christlichen Mystik und Askese. Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Walther von der Vogelweide bezeichnen als die größten Dichter die Zeit von Kaiser Friedrich I. bis Friedrich II.; sie gehören dem kurzen Zeitraume von 1180—1220 an. Der Parcival des Wolfram von Eschenbach ist ein psychologisches Drama von größter Tiefe des deutschen Idealismus. Der Titurel Wolframs, ebenfalls dem Kreise der Gralssage entnommen, ist nur im Bruchstück vorhanden. Der Willehalm aus dem karolingischen Sagenkreise ist von Ulrich von dem Türlein umgearbeitet und vollendet; Lohengrin ist ein späteres Einschiebsel. Gottfrieds von Straßburg unvollendetes Gedicht Tristan und Isolt zeigt zum ersten Male den Gegensatz zwischen Spiritualismus und Sensualismus, der in der Folge durch die ganze deutsche Litteratur geht. Als Minnesänger steht allen voran Walther von der Vogelweide, der den Lenz und die Frauen preist, aber zugleich als tiefer Denker und hell sehender Vaterlandsfreund den Untergang deutscher Größe und Tugend in gramschweren Liedern besingt.

Die höfische Dichtung brachte indes das erste deutsche Volksepos, welches an die altgermanische Vergangenheit anknüpfte, nicht zum Verklingen. Die Träger und Verbreiter dieser volksgemäßen Dichtungen waren die Fahrenden. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bildeten die Lieder von Siegfried und Dietrich von Bern Teile eines Ganzen, dessen Anknüpfung an die Geschichte der Franken, Burgunder, Hunnen und Goten schon lange vorher erfolgt war. Das Nibelungenlied wird von 1200—1210 neu zusammengestellt, und etwa in derselben Zeit das aus der britischen Sage zurückgewonnene Gudrunlied.

Der deutsche Spätromanismus in der bildenden Kunst erwächst in seiner blendenden Prachtfülle durchaus auf nationalem Grunde, obgleich man nach dem westlichen Nachbarreiche hinsah. Paris galt schon damals als eine Art Weltstadt und zog die studierende Jugend aller Länder an sich. Das Studium der Scholastik, der die Kirchenväter und Aristoteles zu höherer Einheit verschmelzenden Wissenschaft, hatte ihren vorzüglichsten Lehrstuhl in Paris, und die neuen in Frankreich entstandenen Mönchsorden der Prämonstratenser und Cisterzienser pflanzten sich mit beispiellosem Erfolge nach Deutschland fort. Indes hielt dies im wesentlichen an der Entwicklung des angestammten Formenkreises fest; und man muß die deutsche Selbständigkeit um so höher anschlagen, als sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in der französischen Königsdomäne ein neuer Stil, der gotische, herausbildete, der schon allein durch seine Neuheit imponieren mußte, abgesehen von dem durch das neue Stilsystem gebotenen konstruktiven Vorteile. Indes stellte die deutsche Gewölbbasilika nach gebundenem System, wie sich dieselbe in der vorigen Epoche herausgebildet hatte, für den Kirchenbau eine vollständig befriedigende Lösung dar, und man bedurfte der Strebesysteme nicht. Das Bemühen der spätromanischen Periode in der Architektur ging einzig auf zierlichere Gestaltung der vorhandenen Konstruktionen und Gliederungen, auf leichtere

Ueberwölbung und lichtere Herstellung des Innenraums mit den vorhandenen Mitteln, endlich auf reichere Bildung der Schmuckformen. Die Lösungen erscheinen nicht immer ganz gelungen; es ergeben sich in den deutsch-romanischen Bauwerken oft leere Stellen, indem das Gewölbsystem mit seinen Einzelstützen nicht unablässig auf Beseitigung der Wandflächen hindrängt, wie dies in der französischen Gotik der Fall ist, aber dafür entstehen auch Bauten von so harmloser Schönheit, wie beispielsweise der Dom in Bamberg, die man in Frankreich in diesem Charakter nicht antrifft. Der eigentliche Uebergangsstil, der in Deutschland durch die Cisterzienserkirchen vermittelt wurde, hat eine bemerkbare Tendenz zur Gotik, aber nicht zur nordfranzösischen, sondern zu einer burgundischen Vorgotik, die mit jener wenig gemein hat und erst später durch die nachdrücklicher und schärfer formulierte Gotik der Domaine royale beseitigt wird. Das Eindringen des Spitzbogens in den Uebergangsstil bot für diesen keinen Vorteil, vielmehr bekam derselbe hierdurch eine gewisse Härte, und der geringe konstruktive Gewinn entschädigte keineswegs für die verlorengegangene Anmut und Harmonie.

Die Entwicklung der Skulptur und Malerei wurde in Deutschland durch das Festhalten am romanischen Baustil keineswegs gestört; im Gegenteil, die deutsche Skulptur und Malerei gelangte auf ihrem eigenen nationalen Wege zu Idealen, die denen der gleichzeitigen französischen Frühgotik mindestens ebenbürtig, zum Teil sogar überlegen sind.

Man kann nicht sagen, welchen Weg der Fortbildung der deutsche Romanismus genommen hätte, wenn derselbe nicht um die Mitte des 13. Jahrhunderts von der aus Nordfrankreich eindringenden Gotik wäre unterbrochen worden, aber keinenfalls hätte eine so bedingungslose Hingabe an die Antike das Ziel sein können, wie sie später in der italienischen Renaissance hervortritt. Vor einer solchen Verleugnung der nationalen Richtung hätte derselbe auf germanischer Kunst-

phantasie beruhende Sinn bewahrt, der den romanischen Stil als eine eigene, von der Antike abweichende Stilrichtung ins Leben gerufen hatte.

Für die stilistische Entwicklung des spätromanischen und des Uebergangsstils in der Architektur kommen immer noch in der Hauptsache die Kirchengebäude in Betracht. An diesen erwuchs der Spätromanismus seinem inneren Lebensgesetze nach ganz in deutscher Weise und brachte nur die früheren Keime zur Blüte. Allerdings verlor die deutsche Baukunst seit dem Ende des 12. Jahrhunderts etwas von ihrer ausschließlich nationalen Selbständigkeit, indem seit den Kreuzzügen der französische Einfluß nicht mehr ganz abzuweisen war. Im Uebergangsstile treten burgundisch-gotische Bestandteile auf, welche aber, wie schon erwähnt, noch ganz ohne Bezug sind zu der seit 1250 in Deutschland einbrechenden nordfranzösischen Gotik. In der deutschen Mischung der Stilelemente blieb immer das Romanische geistig herrschend, das Gotische trat dienend auf.

Der Fortschritt des spätromanischen Stils zur freieren Raumgestaltung des Inneren und zur prächtigen Ausbildung des Gruppenbaues im Aeußeren läßt sich in der Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksformen vorzugsweise in den Rheinlanden verfolgen. Es kommen noch immer Säulenbasiliken mit flacher Decke zur Ausführung, aber nun mit spitzbogigen Arkaden, wie die zu Merzig a. d. Saar. Die wichtigsten Fortschritte liegen indes auf dem Gebiete der Gewölbbasilika. Die dritte Bauperiode des Doms zu Speier, als ein zweiter, etwa um 1200 abschließender Umbau aufzufassen, führte erst den Stützenwechsel in der Gestalt der Pfeiler durch, indem die den Hauptschiffsgewölben entsprechenden durch doppelte Vorlagen verstärkt wurden. Bei der jetzt vorgenommenen Erneuerung der Gewölbe bildete man die Diagonalgrate als Halbkreise, wodurch eine Erhöhung der Obermauern notwendig wurde. Diese wurden dann im oberen Teile in einen Lauf-

gang aufgelöst (Figur 64). Fast ganz erneuert werden Quer- und Chorbau, und die Apsis wird mit reichlichen Fensterdurchbrechungen versehen. Ein neues Motiv ist die quere Ueberhöhung der Vorhalle und ihre Ausstattung mit Zentral- und Flankentürmen, entsprechend den älteren des Ostbaues. Der Dom von Mainz erhält in der dritten, spätromanischen Bauperiode von 1200—1243 das westliche Querhaus mit

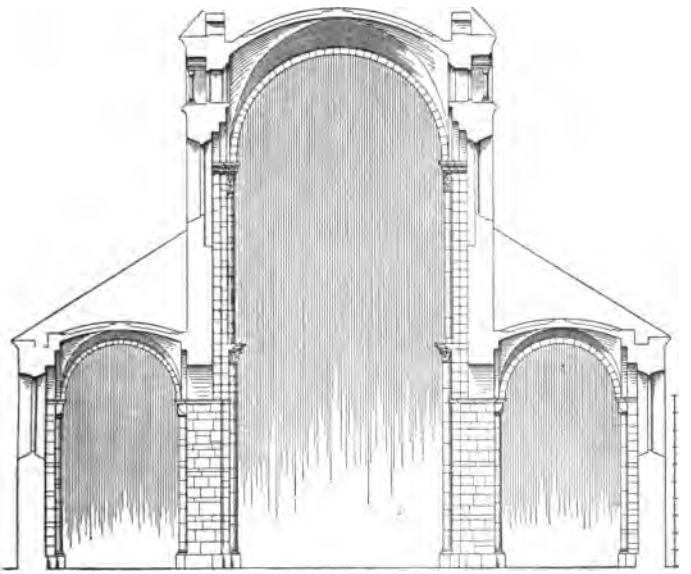

Fig. 64. Dom in Speier, Querschnitt. (Nach Dehio und v. Bezold.)

dem großartigen Martinschor. Der schmuckreiche Westchor des Wormser Doms entstand ebenfalls erst im 13. Jahrh. (Figur 65 S. 240). Der vermehrte Reichtum im Aufbau der genannten Dome entsprang noch ganz aus ursprünglich deutschen Ideen; dagegen sind die selbständig gemauerten Diagonalrippen der Kreuzgewölbe wohl auf französische Vorbilder zurück zu führen, ebenso die tief herabhängenden Schlußsteine, wie dieselben in Bacharach u. a. O. vorkommen. Etwa

gleichzeitig mit den Diagonalrippen wurde der Spitzbogen eingeführt, jedoch wird derselbe nicht dazu benutzt, um die

Fig. 65. **Dom in Worms.** (Nach einer Photographie von C. Hertel, Mainz.)

Scheitel der Quer- und Scheidbogen dem Kreuzungspunkte der Grate in der Höhenlage näher zu rücken, vielmehr erscheint

Fig. 66. Inneres des Doms zu Mainz. (Nach einer Photographie von C. Hertel, Mainz.)

häufig der Scheitelstich der Kappen noch gesteigert, wie auch am Dom zu Mainz (Figur 66). Ein drittes französisches Element, der Strebebogen, bleibt noch lange ohne Anwendung.

man zieht in Deutschland vor, die Mauer nach ihrer ganzen Länge durch Emporen zu verstreben. Diese Art der Verstrebung ist das beliebte Motiv des rheinischen Uebergangsstils und bildet sich ganz ohne fremde Einwirkung. Falls die Anfallspunkte der Hochgewölbe einzeln verstrebt werden sollen, gebraucht man die quergestellte Strebemauer, welche entweder ganz unter dem Dache der Abseiten verborgen bleibt oder über dieselben hinausgeführt wird und dann eine Oeffnung erhält. Wirkliche unter den Dächern liegende Strebebogen sind teilweise in Limburg a. d. Lahn (1235 geweiht), in Güls bei Koblenz, vielleicht auch in Bacharach angewendet, offene am Zehneck von St. Gereon in Köln (1227), ungefähr gleichzeitig an der Kapitolskirche ebenda, am Münster in Bonn und um etliche Jahre später in Limburg a. d. Lahn. Einen ganz original-deutschen Versuch der abgestuften Ableitung des Gewölbedrucks giebt die Ruine der Cisterzienserkirche Heisterbach (1212—1227). Nur die Hauptgurte des Mittelschiffs sind spitzbogig, die Schild- und Scheidbögen sind halbrund. Die Wölbung zeigt keine Diagonalrippen und ist auf oblongen Grundrißfeldern ausgeführt. Die Wölbung der Seitenschiffe zeigt Fächerkappen, welche gegen den Ansatz der Hochgewölbe emporsteigen und ihrerseits wieder durch ein System tiefer nach innen geöffneter Wandnischen gestützt sind. Das aus diesen Elementen gebildete, wohldurchdachte, dem Auge sich verbergende Strebesystem wird durch Strebemauern vervollständigt, welche an der Mittelschiffswand bis über die Gewölbeanfänge aufsteigen, mit der Steigung der Seitenschiffsdächer fast zusammenfallen und sich nach unten mit den Quergurten der Seitenschiffe vereinigen. Nicht ganz so vollkommen gelang das Strebesystem am Chor desselben Bauwerks wegen der tieferen Lage der Fenster (Figuren 67 u. 68). Uebrigens fand der Versuch von Heisterbach ebensowenig Nachfolge, wie die früher an der Klosterkirche von Laach auftretende Abweichung vom gebundenen System.

Eine Neuerung in der Grundrißbildung ist das zentralisierende Prinzip, welches sich in der kurzen, gedrängten Anlage der Schiffe äußert und wohl mit Rücksicht auf eine wirksamere Gruppenbildung des Außenbaues, die, in der Anlage eines Zentralturms gipfelt, gewählt wird. Bisweilen bleibt das Gewölbe der Vierung geschlossen, wie in St. Martin zu Köln, falls aber eine Oeffnung der Decke dem Herabströmen des Lichts freie Bahn giebt, so tritt eine äußerst günstige Wirkung für das Innere ein. Dies ist in St. Aposteln in Köln, in St. Quirin in Neuß, in Limburg a. d. Lahn und im Westchor des Mainzer Doms der Fall. Dagegen bleibt wieder in Freiburg i. Br. der Zentralturm für die Innenwirkung unverwertet. Mit größter Entschiedenheit tritt das zentralisierende Prinzip in den Dreikonchenkirchen Kölns, in St. Aposteln und St. Martin, welche von der Kapitolskirche daselbst abgeleitet sind, zu Tage. In St. Aposteln sowohl, wie in Groß St. Martin, beide aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts stammend, gilt es, ein älteres Langhaus in den Plan aufzunehmen. Die Haupt-

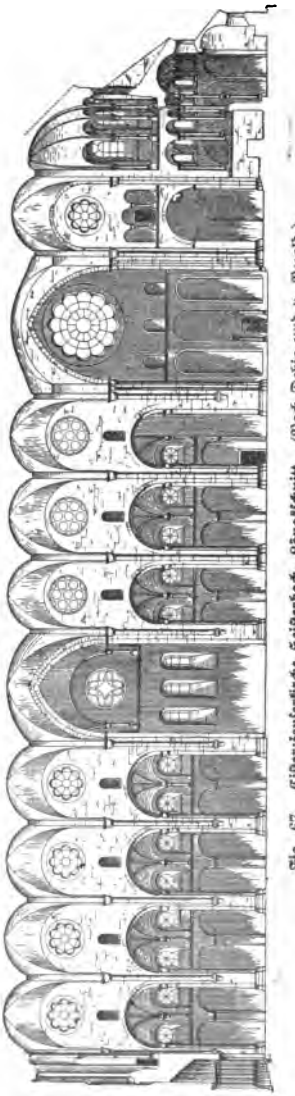

Fig. 67. Cisterzienserkirche Heisterbach, Längsschnitt. (Nach Dehio und v. Bezold.)

abſicht des Neubaues ging auf die Geſtaltung einer maleriſch wirkſamen Außenanſicht nach Oſten. Es folgten dieſer Art in

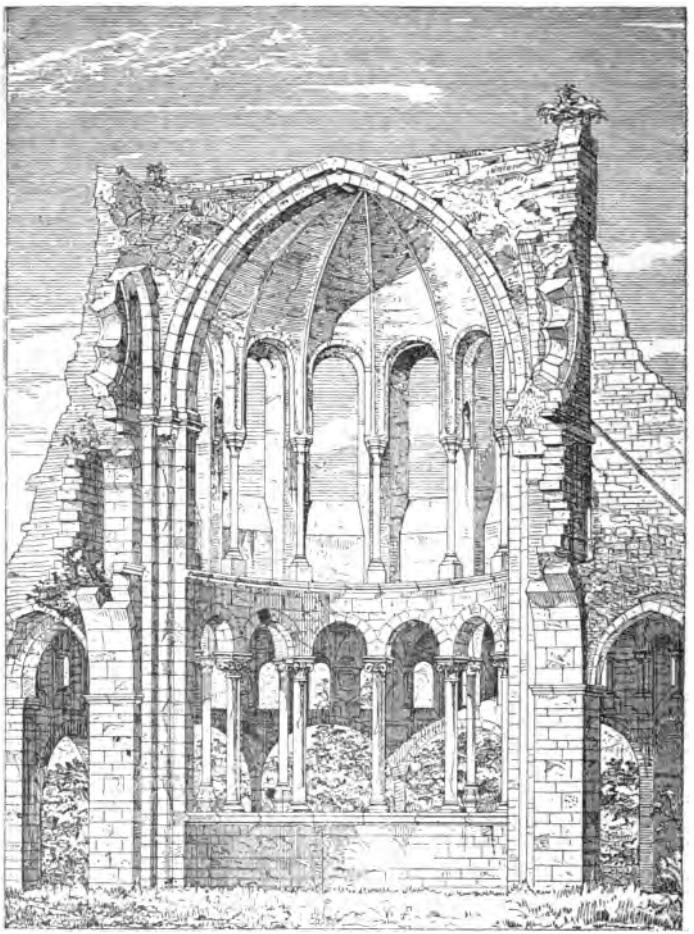

Fig. 68. Chor in Heiſterbach. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Köln ſelbſt St. Andreas und der Umbau von St. Pantaleon, in Neuß St. Quirin. Auch das Münſter in Bonn erhielt in

spätromanischer Zeit die halbrunden Abschlüsse des Querhauses. Die Säulenumgänge von Sta. Maria im Kapitol in Köln werden nirgends wiederholt, auch sind in den Nachahmungen derselben die Apsiden näher an die Vierung herangezogen. Denselben Gedanken in eigenartiger Abänderung giebt der Westchor des Mainzer Doms wieder; ein an Würde und Harmonie des Raumeindrucks unübertroffener Bau. — Eine andere deutsche Neuerung in der Grundrißbildung ist das Bestreben, die Zwischenräume der inneren Stützen zu gunsten einer freieren Raumwirkung zu erweitern. Es kommt in einigen Kirchen vor, daß die Zwischenpfeiler des gebundenen Systems fortbleiben, so daß die großen Mittelschiffsjoche sich in voller mächtiger Breite gegen die Seitenschiffe öffnen. Heisterbach bietet in dieser Art einen Anfang, obgleich hier nur sehr breite rechteckige Mittelschiffsjoche vorhanden sind. Das Aeußerste an Weiträumigkeit leistet erst der spätromanische Umbau des Doms von Trier, der bis 1212 vollendet wurde. Die polygone, mit einem Rippengewölbe geschlossene Ostapsis dürfte die erste ihrer Art in Deutschland sein. Die Fenster des Obergadens öffnen sich nicht unmittelbar gegen das Freie, sondern gegen einen schwach beleuchteten Laufgang (Figur 69 S. 246).

Statt der häufig vorkommenden Emporen tritt in der niederrheinischen Schule oft ein Zwischengeschoß von rein dekorativer Bedeutung ein, der Form nach dem französischen Triforium ähnlich oder in den meisten Fällen nur eine bloße Blendarchitektur, welche den Aufbau zu einem dreigeschossigen macht. Der Lichtgaden zerfällt in eine Folge gesonderter Bogenfelder, für welche verschiedene Fensterlösungen versucht werden. Die Kreisform der Fenster tritt im Chor des Bonner Münsters auf, die ausgezackte Form in St. Cunibert in Köln, in Gerresheim und Werden, bis man schließlich wieder auf die Nebeneinanderstellung der herkömmlichen Fensterform zu einer Gruppe zurückkam. Eine reichere Ausbildung erhalten

Fig. 69. Zwerggalerie vom Dom in Trier.

die Fenster durch triforienartig vorgesetzte Säulchen. Der Spitzbogen wurde endlich ausnahmslos für die Gewölbe und Arkaden angewendet, aber nicht an den Fenstern. Im Ganzen ist die obere Beleuchtung des Mittelschiffs stärker geworden gegen früher. — Zur Wandgliederung der Dreikonchenkirchen diente ein zweites galerieartiges Geschoß von geringer Tiefe und im Erdgeschoß ein Kranz von Nischen. Die Stiftskirche zu Limburg a. d. Lahn steht der Zeit nach schon den ersten gotischen Kirchen Deutschlands nahe und hat sehr viel Französisch-Gotisches in sich aufgenommen, ersichtlich nach Studien an

der mindestens ein halbes Jahrhundert älteren Kathedrale von Laon. Dennoch bewahrt die Limburger Kirche in ihrer Gesamtgestaltung einen hohen Grad von Originalität; der Grundriß ist rein deutsch, der Aufriß gleicht vom Arkadengesims aufwärts zwar dem von Laon, dagegen hat wieder das Erdgeschoß rheinische Formen (Fig. 70 S. 248). Das Strebesystem der St. Georgskirche in Limburg ist wieder französisierend, ebenso die Anlage der Doppeltürme an den Stirnseiten des Querhauses, jedoch ein wieder nur Limburg angehörender Gedanke ist die Durchführung des Langhaussystems in den Kreuzarmen. Die Abteikirche von Werden a. d. Ruhr, 1257 begonnen, ein Jahr nach der Grundsteinlegung des Kölner Doms, wird bis 1275 ohne Beeinträchtigung ihrer romanischen Grundstimmung fortgeführt; sie ist das letzte, zugleich eins der edelsten romanischen Werke in den unteren Rheinlanden.

Am Oberrhein wird, wie schon erwähnt, der Dom in Worms vollendet, und es werden daselbst, gegen 1261, St. Martin und St. Paul umgebaut. Verwandter Richtung sind die Benediktinerkirchen Seebach und Frankenthal. Das Münster von Freiburg i. Br. ist der bedeutendste Bau dieser Periode am rechten Rheinufer; er wurde nur bis zum Querschiff romanisch ausgeführt und später gotisch vollendet. Die Hallenkirche kommt auf rheinischem Gebiete in größeren Abmessungen nicht vor; nur die Kapelle von Ramersdorf, jetzt auf dem Friedhofe von Bonn wieder aufgebaut, bietet ein Beispiel.

Der rheinische Zentralbau nimmt ebenfalls an den in der spätromanischen Periode eintretenden Veränderungen teil. Die Doppelkapelle von Schwarzrheindorf bei Bonn, 1151 begonnen und 1175 im Langhaus umgebaut, war zur Grabkapelle ihres Erbauers, des Erzbischofs Arnold, bestimmt und hatte ursprünglich annähernd die Form eines griechischen Kreuzes erhalten. Dem östlichen Arme ist eine Apsis vor-

gelegt, während an den drei anderen Armen solche in der Mauerdecke ausgespart sind. Die Mauern der Hauptapsis sind durch Nischen gegliedert. Die Wölbungen bestehen aus

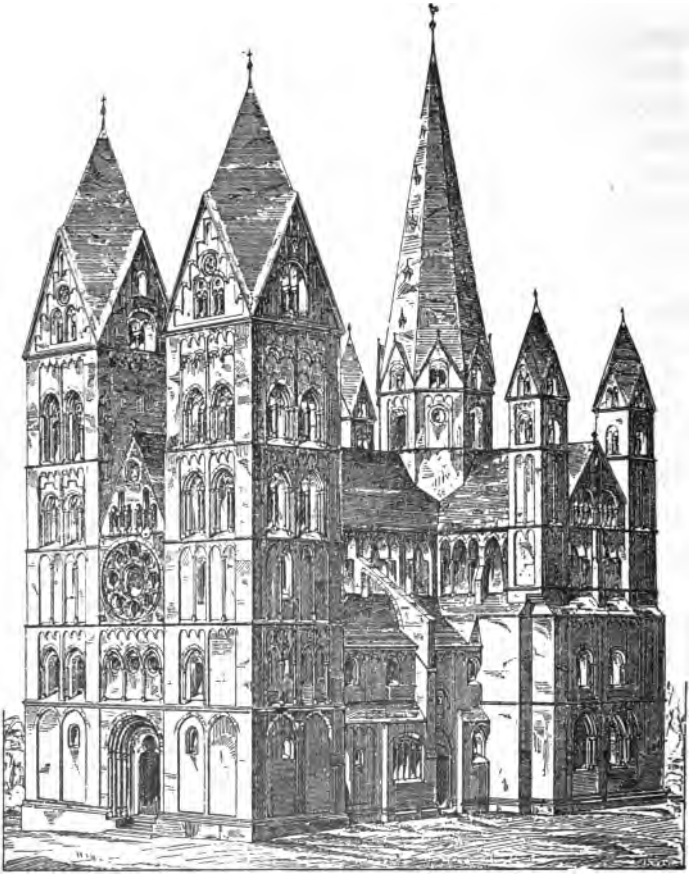

Fig. 70. Dom zu Limburg a. d. Lahn. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Kreuzgewölben und Halbkuppeln. Im Obergeschoß sind die Mauern zurückgesetzt und nach außen durch eine Säulengalerie geöffnet. Der Mittelraum ist mit einem achtseitigen Kloster-

gewölbe auf Hängezwickeln überdeckt, über denen sich ein hoher Turm erhebt. Die Gruppierung des Aeußeren ist von besonders glücklicher malerischer Wirkung. Im ganzen Bauwerke sind die Hängezwickel das einzige byzantinische Motiv, alles Uebrige ist rheinischer Herkunft. Der alten Säulenbasilika St. Georg in Köln wurde in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts im Westen ein quadratischer Anbau mit zweigeschossiger Wandgliederung hinzugefügt, im Obergeschoß nehmen vier Gurtbogen die Hängezwickel auf, die eine flache Kuppel tragen. Die Schloßkapellen von Kobern und Vianden vom Anfange des 13. Jahrhunderts sind Zentralanlagen. Der Umbau des Polygons von St. Gereon in Köln, einer der ältesten Kirchenanlagen daselbst, geschah zu Beginn des 13. Jahrhunderts, und erst 1227 wurde das Gewölbe vollendet. Im ganzen in den Formen des Uebergangsstils gehalten, zeigt der Bau in der Gestaltung des Lichtgadens, sowie in der Anwendung des sichtbaren Strebesystems unmittelbare Einwirkungen der französischen Gotik. Die schon mehrgenannten kölnischen Dreikonchenkirchen, Sta. Maria im Kapitol, St. Aposteln u. a., sind Basiliken mit östlichem Schluß im Sinne eines Zentralbaues. Sta. Maria im Kapitol hat die reichste Bildung, indem die Umfassung der drei Apsiden in Säulenarkaden aufgelöst und mit einem Umgange umgeben ist. In den anderen Beispielen, St. Martin und St. Aposteln in Köln und St. Quirin in Neuß, erhalten die Apsiden mindestens eine Wandgliederung durch Nischen oder Säulenarkaden.

Im Außenbau des spätromanischen Stils macht sich die fremde gotisierende Tendenz am wenigsten bemerkbar. Die echt romanische Lust an lebensvoller Gruppierung der Massen ist in dieser Periode verbreiteter als je. Die künstlerische Absicht auf malerische Gestaltung des Außenbaues wirkt um diese Zeit sogar oft auf die Anlage des Grundrisses zurück. Die Kuppel und der Zentralturm gelangen zu hoher Gunst, und namentlich zeigt sich die fortschreitende Entwicklung an den

Westtürmen, welche nun als wirklicher Stirnbau die Fassade bilden. Die noch nach älterer Art angeordneten Turmgruppen des Wormser und Mainzer Doms werden in spätromanischer vergrößerter und bereicherter Form wiederholt mit Benutzung der alten Unterbauten (Figur 71). Die Ausbildung des alten westlichen Glockenhauses zu einem Westturm erscheint in großartiger Weise an der Abteikirche von Brauweiler und an St. Aposteln in Köln. Der Umbau der großen mittelrheinischen Dome am Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts beschränkte sich nicht auf die schon erwähnte Erneuerung der Gewölbe, sondern zog auch den Außenbau in seinen Kreis. Erst die dritte Bauepoche erhöhte die östliche Vierungskuppel des Doms von Speier auf zwei Geschosse und fügte die westliche Vierungskuppel über einem Querbau hinzu. Eine sehr glückliche Lösung innerhalb dieses Typus fand man in Laach, wo die Kuppeldächer die Flankentürme überragen. Auch in Mainz wurde dem östlichen mächtigen Zentralturm ein noch mächtigerer im Westen gegenübergestellt, gegen den die flankierenden Treppentürme ganz untergeordnet erscheinen. Ebenso wird in Bonn das Kuppelgehäuse turmartig hoch entwickelt. Es kommen in dieser Zeit am Rheine zahlreiche Kirchen vor, welche nur den Zentralturm besitzen, wie die in Sayn, Sinzig, Hennersheim, Gernshagen u. a. O. — Die Ausbildung der Ostansicht wurde in St. Aposteln und St. Martin zu Köln geradezu zur Hauptsache, da die anderen Fronten durch Häuser umschlossen waren. An der Apostelkirche sind alle Abstufungen des Aufbaues durch den Grundriß vorbereitet: den Kern bildet die Vierung mit den sich anschließenden kurzen Kreuzarmen, welche letzteren außen durch Giebel bezeichnet sind, während über der Vierung ein breiter achteckiger Kuppelraum mit Laterne aufsteigt. Sehr schön sind die schlanken Türme aus den Winkeln des Kreuzes entwickelt (Fig. 72 S. 252). — Speziell niederrheinisch ist die Verbindung eines westlichen Einzelturmes mit einer Vorhalle, welche entweder dem Turm vorgelegt wird, wie in

Fig. 71. Dom zu Mainz, Nordansicht. (Nach einer Photographie v. C. Hertel, Mainz.)

Brauweiler, St. Apostеln in Köln, oder aus welcher der Turm herauswächst, wie an St. Mauritius und St. Cunibert in Köln,

Fig. 72. Apostelkirche in Köln, Choransicht. (Nach einer Photographie v. C. Hertel, Mainz.)

St. Quirin in Neuß, während die schlanken Osttürmchen in den Hintergrund treten. An anderen Bauten werden die Osttürme stärker betont, bleiben aber nur ausnahmsweise allein, wie dies

in Boppard und bei St. Gereon in Köln der Fall ist. Meist tritt ein Mittelturm hinzu, wie in Bonn und Knechtsteden, oder es hält ein zweites Turmpaar am westlichen Ende das Gegengewicht; diese letztere Kombination findet sich in Andernach, Koblenz, Arnstein u. s. w. — In Limburg an der Lahn fanden wir das Turmmotiv von Laon wieder, allerdings mit größter Freiheit benutzt und eine Umrißlinie des Ganzen von unvergleichlicher Schönheit hervorbringend.

Der Gebrauch mehrfarbigen Materials im Außenbau geht in spätromanischer Zeit auf Weniges zurück, indem sich der Farbenwechsel auf Fenster und Thürbogen sowie auf Mauerecken beschränkt. Am Rheine werden noch öfters eingelegte dunkle Schieferplatten als Friese verwendet. Wichtig für das Festhalten des deutschen Charakters im spätromanischen Außenbau ist die fast gänzliche Vermeidung des französischen Strebepfeilers. Eine jetzt mehrfach auftretende bedeutungsvolle Gliederung des deutschen und namentlich des rheinländischen Außenbaues bildet die Zwerggalerie, allerdings wohl eine italienische Erfindung, aber in Deutschland durchaus heimisch geworden und in eigenartiger Ausbildung verwendet. In ihrem ersten Vorkommen an der Kirche von Schwarzrheindorf begleitet die Zwerggalerie die Dächer der Abseiten in der ganzen Ausdehnung, wie dies meist in Italien üblich ist, während sie später auf das Altarhaus eingeschränkt erscheint. — Die fünfzehn Jahre ältere Galerie an der Doppelkapelle des Mainzer Doms vertritt ein selbständiges Geschoß und kann also nicht zu den Zwerggalerien gerechnet werden. — Am Dom zu Speier ist die Galerie bei dem Umbau am Ende des 12. Jahrhunderts hinzugekommen und soll die nötig gewordene Ueberhöhung der Sargmauer für das Auge erleichtern. Am Niederrhein wird die Zwerggalerie in dieser Zeit zu einem stetigen Zubehör der Apsis. Die bogentragenden Säulchen sind gewöhnlich nach der Tiefe verdoppelt und unterhalb der Galerie ist meist ein Fries angebracht, welcher häufig aus Viereckstafeln von schwarzem

Schiefer gebildet wird. In Pfaffenschwabenheim kommt ausnahmsweise ein gerades Gebälk über den Säulen der Galerie vor. Für die am Niederrhein oft vorkommende Gruppe von Nischen an der Giebelwand des Langchors giebt Schwarzrheindorf ebenfalls das erste Beispiel.

Erst nach dem Verschwinden der doppelchörigen Kirchenanlagen konnte die Ausstattung der Westfassade mit mächtigen Doppeltürmen erfolgen. Für die Entwicklung dieses Fassadensystems sind Andernach und Limburg an der Lahn besonders beachtenswert; die erstere Fassade ist noch strenger romanisch, die andere bereits gotisierend. Uebrigens finden die westlichen Doppeltürme im Uebergangsstil eine weite Verbreitung, besonders in der kölnischen Schule. St. Mauritius, Sta. Ursula, Sta. Columba, St. Andreas, St. Cunibert zeigen diese Anlage, die aber an sämtlichen genannten Beispielen nicht mehr in ursprünglicher Form vorhanden ist. An St. Quirin in Neuß ist die Dreiteilung des Innern an der Westfassade zum glücklichen Ausdruck gebracht; übrigens geht der Turm bereits in gotische Formen über. St. Mathias in Trier folgt dem gleichen System. Am Oberrhein ist dasselbe seltener angewendet; ein Beispiel liefert St. Paul in Worms. Turmlose Fassaden finden sich in Sinzig und Heimersheim.

Als dekorative Einzelgliederungen, welche den Spätromanismus begleiten, sind die Teilung des Säulenschafts durch Ringe und der gebrochene oder Kleeblattbogen zu nennen; beide Formen sind vorzugsweise der rheinischen Schule eigen. Das Knospenkapitäl der Säulen bildet in Deutschland eine abgeschlossene Form des Uebergangsstils; die Kernform des Kapitäls hält sich im Uebergang vom Kelch zum Würfel; an jeder Seite steigen zwei Paar von Stengeln auf, von denen sich das eine, stärkere den Ecken, das andere, schwächere der Mitte der Kämpferplatte zuwendet. Das Knospenkapitäl scheint zuerst durch die Cisterzienserbauten in Deutschland eingeführt zu sein und herrscht hauptsächlich in dem Zeitraume von 1220 bis 1250. Es ist

die letzte Entwicklungsform des aus der Antike hergeleiteten Blattkelchkapitäls (Fig. 73). Die deutsche Gestaltung bleibt dem französischen, ausgesprochenen Naturalismus fern, giebt aber ihren eigenen Formen, infolge der französischen Anregung, mehr Fülle und Kraft. Ein neues Fassadenmotiv geben die Rundfenster, deren Gliederung mittels Kleinbogenstellungen in radialer Anordnung wohl aus Italien stammt. Die Ausfüllung der Rundfenster mit durchbrochenen Steinplatten, im Prinzip an Altchristliches erinnernd, scheint dagegen von Nordfrankreich ausgegangen zu sein.

Fig. 73. Dom zu Bamberg: Knospenkapitell.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

Die reichere Ausbildung der Portale, gewissermaßen als zusammengefaßter Ausdruck der ganzen Fassadenidee, in großartiger Erweiterung durch die säulenbesetzten Abschrägungen der Gewände und vielfachen Skulpturenschmuck auftretend, kommt in Deutschland erst in spätromanischer Zeit zur Geltung und erreicht erst am Ende der Periode ihre reichste Entfaltung, vermutlich nicht ohne Hinblick auf die französischen Vorbilder. Bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts wird die figürliche Plastik an deutschen Portalen nur mäßig verwendet, meist nur in den Bogenfeldern über der Thür. In der Regel erscheint nur eine Hauptfigur, Christus als Weltenrichter von zwei Heiligen oder Engeln begleitet oder bloß das apokalyptische Lamm mit dem Buche. Häufiger als der figürliche ist der rein ornamentale Schmuck (Fig. 74 S. 256). Das Vorkommen historischer Kompositionen in den Bogenfeldern und namentlich die Verwendung von Statuen an den Gewänden ist auf französische

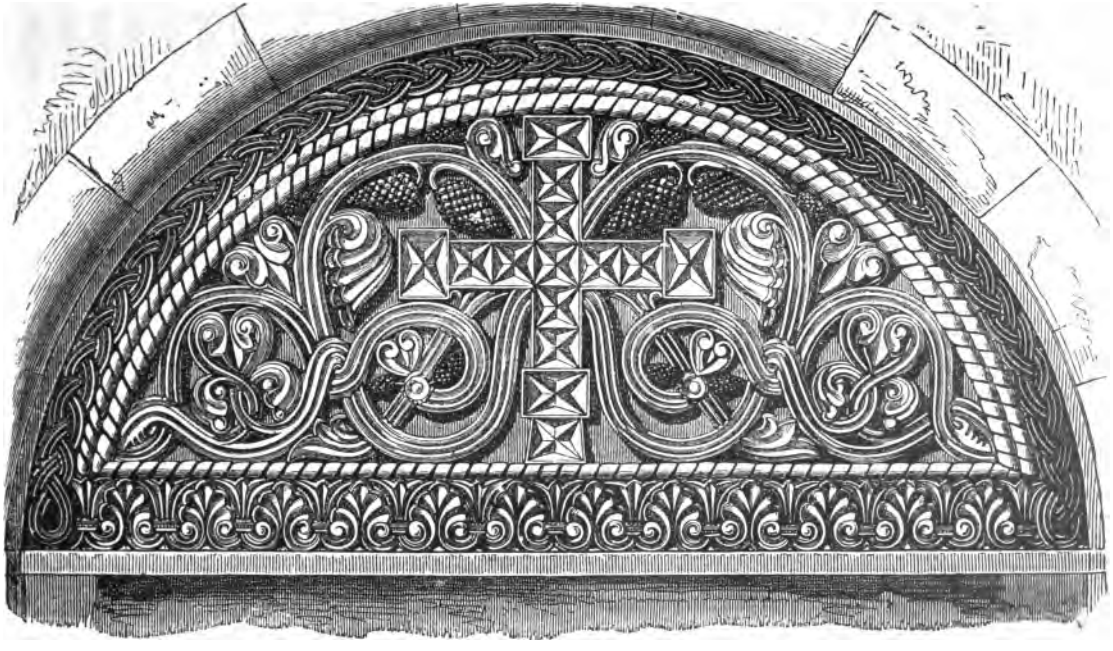

Fig. 74. Bogenfeld von Schwäbisch-Hall. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Anregungen zurückzuführen, wie dies z. B. an dem architektonisch noch streng romanischen Portal der Liebfrauenkirche in Trier der Fall ist. An den Archivolten der Portale wird meist der ganze Reichtum des Ornaments verwendet, in Deutschland meist in Form des laufenden Bandes, des gedrehten und gebrochenen Stabwerks oder des Rankenzuges mit Blättern. Das radial angeordnete Ornament ist wieder eine französische Form, die in Deutschland keinen Eingang findet.

Eigentliche Vertreter des Uebergangsstils sind die Cisterzienserkirchen, umsomehr deshalb, weil sie als Schöpfungen eines über alle abendländischen Länder ausgebreiteten Mönchsordens die provinziellen Schulunterschiede, mindestens in der Hauptanlage, verwischen. Der heilige Bernhard gab dem Orden der Cisterzienser seine Regel und erließ strenge Bauvorschriften, welche, obwohl vom burgundischen Provinzialstil ausgehend und zum Teil die Formen des clunyacensischen Systems beibehaltend, demselben doch dem inneren Geiste nach geradezu entgegengesetzt sind. Die neue Regel von Citeaux verlangte Einfachheit in den Anordnungen des Kirchenbaues, die Abschaffung der Türme, die Einschränkung der Gliederungen und Zierformen und die gänzliche Unterdrückung der altgermanischen phantastischen, aber auch der aus der Antike entlehnten fabelhaften Tiergestalten. Bei der Errichtung der Cisterzienserbauten sind Brüder als gedungene Bauhandwerker thätig. Diese neue Schule stand bald im Technischen und Konstruktiven an der Spitze der fortschreitenden Bewegung und gelangte in Burgund bei einem festen Systeme an, dessen Grundgedanken gotische sind. Indes ist das burgundische System ganz unabhängig vom nordfranzösisch-gotischen erfunden. Die durchlaufende Travée mit oblongem Gewölbegrundriß, die durchgängige Anwendung des Spitzbogens und des Kreuzrippengewölbes, das wohldurchdachte Strebesystem ohne den freiliegenden Strebebogen sind im burgundischen System selbständig entwickelt. Dabei fehlen demselben die Triforien und die Emporen, und

die Dienste enden fast durchgängig auf Kragsteinen. Endlich herrscht in der Bauweise die Farblosigkeit.

Die geschilderte burgundische Frühgotik trägt früher als die in Nordfrankreich ausgebildete die Keime des gotischen Bausystems in alle Lande, wird aber überall gegen 1250, in Frankreich selbst noch früher durch die von der Domaine royale ausgehende Stilbildung beseitigt. Die Cisterzienserkirchen folgten in der Chorbildung im allgemeinen der älteren clunyacensischen Regel, allenfalls liegt eine Entwicklung des Grundrißschemas in der zunehmenden Häufung der Kapellen an den Ostwänden der Querschiffsarme. Diese Kapellen sind in Frankreich stets vorhanden, fehlen jedoch in Deutschland bisweilen. Campen bei Köln, die erste Gründung des Ordens in Deutschland, wurde nach 1200 neu gebaut als einfaches Oblong ohne Querschiff und Kapellen mit viereckig vortretendem Chor und mit kleinen Türmchen jederseits in den Winkeln. Disibodenberg a. d. Nahe, jetzt nur noch Ruine, war eine Gründung der Benediktiner, welche an die Cisterzienser überging, und besitzt deshalb die von Hirsau abgeleitete Chorform. Altenberg bei Köln besaß den halbrunden Schluß des Mittelschiffs und je zwei rechteckige Kapellen an der Ostseite der Kreuzarme. Die deutschen Cisterzienserkirchen sind bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts flach gedeckt. Zu den ältesten Gewölbkirchen des Ordens gehört Theunenbach i. Brg. (begonnen 1156). Das Gewölbsystem ist das burgundische mit Quertonnengewölben über den Abseiten; die Form der Mittelschiffsgewölbe ist nicht mehr festzustellen. Ebersbach im Rheingau (Chor 1178 geweiht) zeigt Kreuzgewölbe nach deutschem gebundenen System; dagegen ist die Endigung der Dienste auf Konsolen eine burgundische Form. In der Periode des Uebergangsstils nehmen die Cisterzienserkirchen eine freiere Haltung an; so zeigt die Kirche von Ebersbach Erweiterungen des Systems in der Anlage eines halbrunden Chorumgangs, den radial gestellten kapellenartigen Nischen und der Durchbrechung des Langhauses durch ein zweites Querschiff.

In Heſſen erſcheint die Pfeilerbaſilika mit ſpitzbogigen Arkaden und flacher Decke im Langhauſe, als eine Ableitung von den niederrheiniſchen Bauten, in Gelnhauſen (1230) und Rasdorf bei Fulda. Der ſchon die Spätzeit bezeichnende zentraliſierende Grundriß mit offener Vierung und turmartigem Kuppelgehäuſe erſcheint wieder in Gelnhauſen. Hier ſind Querſchiff und Chor gewölbt mit Anwendung des Spitzbogens. Zugleich kommen die ſpielenden Formen des Kleeblattbogens und der mit Päſſen beſetzten Kreisfenſter öfters vor; die Hauptfenſter im Chor ſind bereits leiſe zugeſpitzt. Der Nachdruck in der Geſtaltung des Aeußeren liegt auf der reich bewegten Oſtgruppe. Sehr ähnlich dem vorigen iſt der Chor von Seligenſtadt im Odenwalde ausgebildet, der um 1200 der alten karolingiſchen Baſilika hinzugefügt iſt. Die Stiftskirche von Fritzlar, eine mit Anwendung des Spitzbogens gewölbte Pfeilerbaſilika mit polygoner Apſis, zeigt die Anlage des weſtlichen Glockenhauſes über einer Vorhalle in zierlichſter ſpätromaniſcher Durchbildung des niederſächſiſchen Motivs. Das ſüdliche Portal zu Gelnhauſen enthält im ſpitzbogigen Tympanon bereits eine größere figürliche Kompoſition, obwohl die Ornamentik keine beſonders reiche iſt. Die Knoſpenkapitäle der Säulen in den Wandungen des Portals ſind klar und einfach gebildet, doch kommen an einem Kapitäl verſchlungene Vogelgeſtalten vor, welche noch an die altnordiſche Art erinnern. Auch an den Konſolen im Innern zeigen ſich phantaſtiſche Tiergeſtalten zugleich mit dem romaniſch ſtiliſierten, an kein beſtimmtes Naturvorbild erinnernden Blattwerk. Das Portal der Leonhardskirche zu Frankfurt a. M. hat reich gebildete Kapitäle in der vom Kelch zum Würfel übergehenden Kernform, ein reiches einſchließendes Ornamentband und Figuren im halbrunden Bogenfelde.

In der ſpätromaniſchen Periode ſteht Weſtfalen durch die Bevorzugung des Gewölbebaues in einem engeren Bezuge zur niederrheiniſchen Schule; allerdings kommen noch, wie

überall, gegen Ende des 12. Jahrhunderts Flachdeckenbasiliken vor; so in Kappenberg und Freckenhorst, aber die Gewölbbasiliken überwiegen an Zahl. Der wichtigste Fortschritt im Gewölbebau ist die Einführung der Diagonalrippen, die in Westfalen häufig an das fertige Gewölbe gesetzt werden, also rein dekorativ sind. Von ebenso dekorativem Charakter ist die Anwendung der Scheitelrippen und hängenden Schlußsteine, für welche Legden und Billerbeck Beispiele liefern. Zugleich wird für die Gewölbe der Spitzbogen eingeführt. Einige westfälische Bauten, wie die Dome in Osnabrück und Münster und das Querschiff zu Minden, erinnern an die Kirchen des Anjou und Poitou, sogar in der Anwendung der Scheitelrippen. Auch die Fenster im Querhause zu Münster, dann die Form des Chors zu Osnabrück und im Langhause daselbst die äußere Dekoration des Lichtgadens weisen auf einen Verkehr der westfälischen Schule mit der auvergnatischen und normännischen hin. Der gekürzte Grundriß der Spätzeit zeigt sich wieder im Dom zu Osnabrück, doch bleibt hier der Zentralturm noch unverwertet für die Innenwirkung. Ein einzelner Einfluß des niederrheinischen Dreikonchensystems äußert sich in der kleinen Kirche zu Plettenberg, welche halbrunde Abschlüsse des Querhauses aufweist. Auch der Versuch, die Zwischenweiten der inneren Stützen zu erweitern, wird in Westfalen ähnlich wie am Niederrhein aufgenommen. Der Dom zu Münster erlitt seit 1225 einen bedeutenden Umbau, im wesentlichen auf den alten Untermauern, doch wurde ein polygones Chor angelegt und im Langhause blieben die Zwischenstützen fort. Zugleich erinnern die kuppelförmigen Gewölbe, sowie die ganze Raumbildung an die Kathedrale von Angers. Der Dom zu Münster bietet den Ansatz zu einer neuen eigentümlichen Entwicklung in seiner Richtung auf freiere Raumbildung, bleibt aber in dieser Hinsicht vereinzelt. In den meisten anderen Bauten der Zeit bleiben die Zwischenstützen wie im Dom zu Osnabrück, und in anderen erfolgt der Uebergang

zum Hallensystem. Nur der romanisch begonnene, gotisch fortgesetzte Dom zu Minden erscheint als eine Fortbildung der in Münster begonnenen Bestrebungen.

Die Hallenkirche ist, wie schon früher gesagt, keine Erfindung des westfälischen Uebergangsstils, sie kommt schon in der Frühzeit an St. Bartholomäus in Paderborn vor und noch früher sehr häufig in Frankreich und Oberitalien. Vielleicht geschah es auf eine erneute Anregung von Anjou her, daß sich die einzige deutsche Landschaft Westfalen mit dieser Form befaßte. Der Grundriß der westfälischen Hallenkirche zeigt drei kurze Schiffe, selten ein Querschiff, einen glatt geschlossenen Chor und eine westliche Vorhalle, über welcher sich turmartig die Glockenstube erhebt. Die eine Art der Hallenkirche schließt sich an das gebundene Basilikenschema an, wie St. Servatius in Münster, St. Jakobus in Koesfeld, die Marktkirche von St. Nikolaus in Lippstadt, die Kirchen zu Billerbeck, Legden, Derne, Bocke, Ostönnen und Langenhorst, sämtlich aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts oder vom Anfang des 13. Jahrhunderts stammend. Die zweite, fortgeschrittenere Art hat durchlaufende Joche bei größerer Breite der Seitenschiffe. Mit Hilfe des Spitzbogens gelingt es leicht, in allen Schiffen eine fast gleiche Scheitelhöhe zu erreichen. Zu dieser zweiten Gattung gehören die Münsterkirche zu Herford, die Stiftskirchen zu Lippstadt, Barsinghausen, Methler und Warburg. Am folgerichtigsten erscheint diese Form in Berne und in einer Verschmelzung mit der ersten Art in Sta. Marien zur Höhe in Soest. Die Hallenkirchen stechen im allgemeinen nicht durch große Abmessungen und künstlerische Durchbildung hervor. Das großartigste Werk der Art ist der Dom zu Paderborn, der aber in gotischer Zeit wesentliche Veränderungen erlitt.

Ein charakteristisches Werk des westfälischen Außenbaues ist der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtete westliche Hallen- und Turmbau des Patroklus-Doms zu Soest

(vergl. Figur 54). Im Erdgeschoß befindet sich die auf starken Pfeilern ruhende Eingangshalle, zu beiden Seiten erstreckt sich eine äußere Halle in der ganzen Breite des Baues, darüber folgt ein Obergeschoß, welches als städtische Rüstkammer diente. Ueber dieser steigt in der Mitte ein mächtiger Turm empor, einfach viereckig bis zum Ansatze des Helms, mit Arkadenfenstern, Giebeln und Erkertürmchen ausgestattet. Die oberen Teile des Turmes zeigen bereits spitzbogige Formen. Am Lichtgaden des Mittelschiffs der Dome von Osnabrück und Münster kommen Bogenstellungen auf Säulen vor, die auf englische oder nordwestfranzösische Einflüsse zurückgehen dürften. Das System der westlichen Doppeltürme, welche eine Vorhalle einschließen, findet in Westfalen noch keine Verbreitung. Der Dom zu Münster hat noch immer infolge der doppelchörigen Anlage den Haupteingang auf einer Langseite. Westfalen ist in der Uebergangszeit reich an höchst schmuckreichen Portalen. Die südliche Thür am Dom zu Paderborn mit Mittelpfosten und rundbogigem Abschluß ist mit Statuen in den Wandungen geschmückt, über denen Baldachine angebracht sind. Am Mittelpfosten steht die Figur der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, ebenfalls unter einem Baldachine, und im Tympanon befindet sich ein Relief der Kreuzigung mit zwei fliegenden Engeln zur Seite. Das die Thüren umfassende Band ist mit laufenden Vögeln verziert, die sich einander in den Schwanz beißen, vielleicht eine Erinnerung an das Verbeißen der nordischen Tiergestalten in einander, aber jedenfalls ebenso rein ornamental gemeint, wie dieses. An der Westfront des Doms und am nördlichen Querschiffsportal der Petrikirche zu Soest sind eigentümliche Beispiele polychromer Ausstattung in natürlichem Material erhalten. Die Säulenreihen der Arkaden am Dom waren ehemals an den Schäften mit Metallhülsen umgeben; ähnliche Hülsen aus Kupfer hergestellt sind noch an den Speichen des blinden Radfensters am Turm erhalten. An der Petrikirche

sind ebenfalls die Metallhülsen in den Speichen des Radfensters und an den Säulchen im Bogenfelde des Portals noch erhalten; und zwar stecken dieselben im letzteren Falle auf einem Eisenkern. Die Arkadenfelder des Bogens enthielten Figuren auf Goldgrund, außerdem waren noch Glasflüsse und Edelsteine eingesetzt.

Niedersachsen bringt noch nach 1200 die flachgedeckte Basilika in der Mehrzahl zur Ausführung. Erst unter Herzog Heinrich dem Löwen entstanden bedeutende Gewölbbauten in den Domen von Braunschweig und Lübeck, welche beide im Jahre 1173 gegründet sind. Eine etwas jüngere Nachahmung der vorigen giebt der Dom zu Ratzeburg. Lübeck und Ratzeburg liegen zwar im Norden, stehen aber im engsten stilistischen Zusammenhange mit der sächsischen Schule. Außer den genannten kommen bis zum Schlusse des 12. Jahrhunderts keine neuen Gewölbbauten von Bedeutung vor, dagegen werden eine Anzahl älterer Flachdeckenbasiliken, wie Gandersheim, Hemingen, Ilsenburg, Drübeck, Wunstorf, der Dom zu Goslar u. a. mit Gewölben versehen. Der Dom in Braunschweig hat stumpf spitzbogige Gewölbe, im Mittelschiff ohne Gurte, also eigentlich ein Langtonnengewölbe mit einschneidenden Querkappen. Im Mittelschiff wechselt je ein stärkerer kreuzförmiger Pfeiler mit einem schwächeren. Die starken Pfeiler sind mit Eckſäulen versehen, deren Kapitäle die strenge Würfelform, deren Basen eine straff attische Bildung zeigen. Auf die Formen der Dome von Lübeck und Ratzeburg ist noch einmal bei Gelegenheit der Backsteinbauten in der ostdeutschen Tiefebene zurückzukommen. Das zentralisierende Prinzip äußert sich in Sachsen wieder in der Anlage hoher Zentraltürme, wie beispielsweise des achteckigen über der mittleren Vierung des Querschiffs von St. Godehard in Hildesheim und dem der Abteikirche zu Königslutter, obgleich beide für die Lichtwirkung des Innern nicht verwertet werden. Der bedeutendste Bau des Uebergangsstils in Sachsen ist der Dom

St. Moritz zu Magdeburg. Das Langhaus, dessen Erdgeschoßarkaden mit dem 1234 geweihten Chor in die gleiche Bauepoche gehören, zeigt durchgehende Joche, und zwar volle Quadrate im Mittelschiff. In den oblongen Abteilungen der Seitenschiffe senkt sich vom Gewölbescheitel eine Zwischenrippe gegen die Umfassungsmauer herab, so daß hier nur noch ein rudimentäres Doppeljoch vorhanden ist. Die Obermauern des Langhauses und die Mittelschiffsgewölbe sind erst nach längerer Pause (seit 1274) im entwickelten gotischen Systeme durchgeführt, und es ist nicht mehr zu bestimmen, in welcher Weise ursprünglich die Wölbung des Mittelschiffs beabsichtigt war. Der Dom in Magdeburg giebt in der Zeit der ersten Bauperiode (1208—1237) ein Beispiel der durchgängigen Anwendung des Spitzbogens für die Fenster, dessen Vorkommen an Gewölben und Arkaden man schon längst gewohnt war. Im Magdeburger Dom ist der französische Einfluß ersichtlich; der Meister des Doms hatte seine Studien in der oberen Champagne gemacht (Châlons, Montiérender), und namentlich ist der Grundriß des Chors mit Umgang und fünf radianten Kapellen rein französisch. Das Querschiff folgt allerdings wieder dem deutschen Schema der drei Quadrate und die Anlage des Langhauses ist sogar eine neue deutsche Erfindung. Die Gliederung des Chorinnern hat im Aufbau keine französischen Formen angenommen; es stehen im Umgange die gedrungenen deutschen Pfeiler statt der Säulen (Figur 75). Die Strebepfeiler des oberen Chorumganges gehören wohl erst der gotischen Bauperiode nach 1274 an; offene Strebebögen waren früher nie beabsichtigt. — Am Dom zu Halberstadt ist nur die Westfassade und die Vorhalle im spätromanischen Stile in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung gekommen; diese Teile zeigen französische, der Kathedrale von Laon entnommene Motive, und zwar in einer Verschmelzung mit rheinischen und sächsischen Elementen, welche letztere in gewissen Einzelheiten wieder an ein nahes Verhältnis zur

Magdeburger Bauhütte erinnern. Die Schiffe und der Chor des Halberstädter Doms sind später in entwickelter Gotik weiter gebaut. — Die Hallenkirche kommt in Sachsen nur in vereinzelten Beispielen vor; so in der Martinikirche zu Braunschweig, welche 1204 als Basilika begonnen und noch während des Baues in die Hallenform übergeführt wurde. Derselbe

Fig. 75. Kapitell vom Chor des Doms in Magdeburg. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Uebergang wiederholt sich an der Katharinenkirche und der Andreaskirche daselbst. Die Dorfkirche von Melverode (1180) ist von Anfang an ein Hallenbau.

Die Westfassaden des Doms zu Braunschweig und der Neuwerkskirche zu Goslar (um 1200) folgen noch dem altsächsischen Typus einer mittleren Glockenstube zwischen flankierenden Treppentürmen, allerdings in der höchsten Veredelung,

der dieses schwerfällige Motiv fähig ist. Das westliche Turmpaar, welches eine Vorhalle und den darüber freiwerdenden Giebel des Mittelschiffs einschließt, finden wir an den Domen von Halberstadt und Magdeburg. In Magdeburg mochten noch die Turmgruppen von Laon vorschweben; die Art, in der hier der romanische Unterbau der Osttürme mit den Querschiffsfassaden verschmolzen ist, läßt darauf schließen, daß jederseits noch ein zweiter Turm symmetrisch aufsteigen sollte, und es wäre bei Vollendung dieser Idee dann auch zur Errichtung eines Zentralturmes gekommen. — Die unentwickelten Westfassaden der Spätzeit, wie die der Abteikirche zu Königslutter, sind immer noch eine Folge der zweichörigen Anlage. Selbst bei einchörigen Kirchen, wie an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, bleibt die Ostseite die Schauseite. — Die korinthisierenden Kapitäle kommen noch in der spätesten Zeit in Sachsen vor, in besonders prachtvoller Ausbildung im Chor des Doms zu Magdeburg. Das reiche Westportal des Halberstädter Doms ist bereits spitzbogig, deutet aber noch auf die beabsichtigte Anlage einer Vorhalle. Ueber dem Portal befindet sich ein großes Radfenster.

Unter den sächsischen Cisterzienserkirchen sind die von Marienthal und Amelunxenborn noch flachgedeckt; Marienthal (1138—1140) giebt die Nebenchöre ohne apsidialen Schluß, von gleicher Länge und deshalb mit einer gemeinschaftlichen Rückwand versehen, nach dem Schema der burgundischen Klosterkirche von Fontenay. Der Zeit des Uebergangsstils gehören Riddagshausen und Walkenried an. Riddagshausen, um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut, hat einen ausgedehnten platt schließenden Chorbau, einen in gleicher Weise um denselben geführten Umgang, welcher den niedrigeren Seitenschiffen entspricht und nochmals von niedrigeren Kapellen umgeben wird. Es ist hier das jüngere Schema von Citeaux wiederholt. Die Kirche ist nach dem gebundenen Systeme mit Kreuzgewölben überdeckt; alle Ueberwölbungen und Bogen

sind spitzbogig. Im Mittelraum des Chors werden die Gurtbogen in burgundischer Art von Konsolen getragen.

Thüringen und Obersachsen fügen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Formen des entwickelten romanischen Stils den Spitzbogen hinzu. Die Pfeilerbasiliken mit spitzbogigen Arkaden und flacher Decke in Memleben und Dippoldiswalde kommen zu Anfang des 13. Jahrhunderts zur Ausführung. Ein weiteres Beispiel für die Anwendung des Spitzbogens ist der Dom von Naumburg, der mit Ausnahme der älteren Teile in dieser Zeit ausgeführt wurde (1242 geweiht); später wurde noch der Westchor hinzugefügt und der Ostchor erneuert. Der Dom bildet eine spitzbogig gewölbte Pfeilerbasilika und zugleich ein Beispiel für die Anwendung der schlicht über dem Dache hervortretenden Strebemauern. Der Dom von Naumburg steht sichtlich unter dem Einflusse des von Bamberg, wie sich dies auch in der Gruppierung der Türme zeigt. Zwei auf der Westseite vortretende Türme enthalten im Untergeschoß Kapellen; denselben stehen auf der Ostseite des Querschiffs leichte Türme entgegen, die unten viereckig sind und oben ins Achteck übergehen. An der Stiftskirche von Freiberg erscheint wieder die unentwickelte Westfassade sächsischer Art. — Der Naumburger Dom ist schwerfällig in den Verhältnissen und dürftig in den Gliederungen; so sind die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs noch ohne Diagonalrippen geblieben. Dagegen sind die Einzelformen edel behandelt; besonders sind die Kelchkapitäle mit einer Fülle des anmutigsten Blatt- und Rankenwerks bedeckt und die Basen mit zierlichen Eckblättern versehen. Das reichste Beispiel einer romanischen Portalanlage, die zwar in der allgemeinen Anlage den deutschen Typus mit Beharrlichkeit festhält, aber doch kaum ohne Bekanntschaft mit der entwickelten französischen Gotik zu Stande gekommen sein kann, ist die Goldene Pforte in Freiberg, die aus einem untergegangenen Gebäude des 13. Jahrhunderts auf ein anderes aus dem 15. Jahrhundert übertragen

wurde. Uebrigens übertrifft die Goldene Pforte die meisten gotischen Portale in Bezug auf Reinheit des architektonischen Eindrucks.

Die Cisterzienserkirche Pforta bei Naumburg (1137—1140) folgt in der Hauptanlage dem Schema von Fontenay durch den platten Chorabschluß mit gemeinschaftlicher Rückwand; indes ist der Chor in gotischer Zeit erneuert. Die schöne, jetzt halb zerstörte Kirche von Burgelin (Thalbürgel) war mit Benediktinern besetzt, jedoch weisen die Bauformen des ältesten Teils der Kirche, des von 1142—1152 ausgeführten Chors und Querschiffs, auf einen Zusammenhang mit den Cisterziensern hin. Die staffelförmige Anordnung von zwei Nebenchören ist alt-clunyacensisch und wurde von den ältesten Cisterzienserkirchen wieder aufgenommen. Das Aufsetzen des westlichen Vierungsbogens auf Kragsteinen ist wieder eine Form der Cisterzienserbauten. Die Türme an den Westseiten der Querschiffsflügel, über den dort anstoßenden Seitenschiffsteilen errichtet, und der westliche durch ein reiches Portal gegen das Mittelschiff geöffnete Vorhallenbau erinnern an die Formen der Hirsauer Schule. Pforta und Thalbürgel waren, wie alle deutschen Cisterzienserkirchen bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, flachgedeckt.

Wie anderwärts, so tritt auch in Franken die flachgedeckte Basilika mit spitzbogigen Arkaden auf, ein Beispiel dieser Art bietet Crailsheim. Das Hauptwerk der fränkischen Schule ist jedoch der im Uebergangsstile umgebaute Dom vom Bamberg. Langhaus und Ostchor sind 1237 vollendet, Westchor, Querschiff und Chor sind jünger und noch 1274 wird am Dom gearbeitet. In den zuerst genannten Teilen sind noch Mauern aus dem am Anfange des 12. Jahrhunderts ausgeführten Herstellungsbau enthalten, und der Grundplan stammt noch aus der Gründungsepoche unter Kaiser Heinrich II. Die jüngste Bauepoche des Doms verrät französische Einflüsse. Die Gruppierung der Türme geht vermutlich auf den Herstellungsbau

des Bischofs Otto zurück; es waren damals ein östliches und ein westliches Turmpaar beabsichtigt, ähnlich wie in Limburg an der Hardt, jedoch wurden die, in den unteren Stockwerken noch nach dem Muster der östlichen begonnenen Westtürme nun nach dem Muster der Kathedrale von Laon weitergeführt. Es scheint sogar, daß eine Zeit lang die Absicht bestanden hat, dem Westchor einen gotischen Kapellenkranz zu geben, im Anschluß an die Kathedrale von Reims. Der doppelchörigen Anlage des Bamberger Doms entsprechend, liegt der Haupteingang auf einer der Langseiten und der Schwerpunkt des Außenbaues fällt auf die Apsiden. Die reich ausgebildeten mit figurenreichen Skulpturen ausgestatteten Portale stehen schon der Mitte des 13. Jahrhunderts nahe und sind sicher unter französischem Einflusse entstanden. Das Hauptportal, streng romanisch gegliedert und im Rundbogen geschlossen, ist mit Statuen an den Wandungen und einer historischen Komposition im Bogenfelde geziert (Fig. 76 S. 270). — Das Hauptwerk Mittelfrankens, St. Sebald in Nürnberg, dessen Schiff etwa 1265 vollendet und dessen Westchor 1274 geweiht ist, hat sich bereits das schmale französische Joch und das Triforium angeeignet, bleibt aber doch von schwerer Raumwirkung.

Die Cisterzienserkirche St. Michael im Bamberg zeigt die charakteristische Choranlage und die Begrenzung des Mönchschors durch eine in das Langhaus vorgeschobene Bogenstellung. Die Michaelskapelle zu Ebrach ist mit dem ganzen Reichtum der Ausstattung versehen, welche dem deutschen Uebergangsstil eigentümlich ist. Die Kirche des Klosters Heilsbronn ist eine Säulenbasilika mit normaler Hirsauer Choranlage, sie wurde für Benediktiner gegründet, aber noch im Laufe des Baues (1132) den Cisterziensern übergeben und 1150 geweiht.

In Bayern kommt, wie in Sachsen, die flachgedeckte Basilika noch nach 1200 zur Ausführung, und die Gewölbebauten, beispielsweise die im späteren 13. Jahrhundert erbaute St. Ulrichskirche in Regensburg, stehen unmittelbar unter französischem

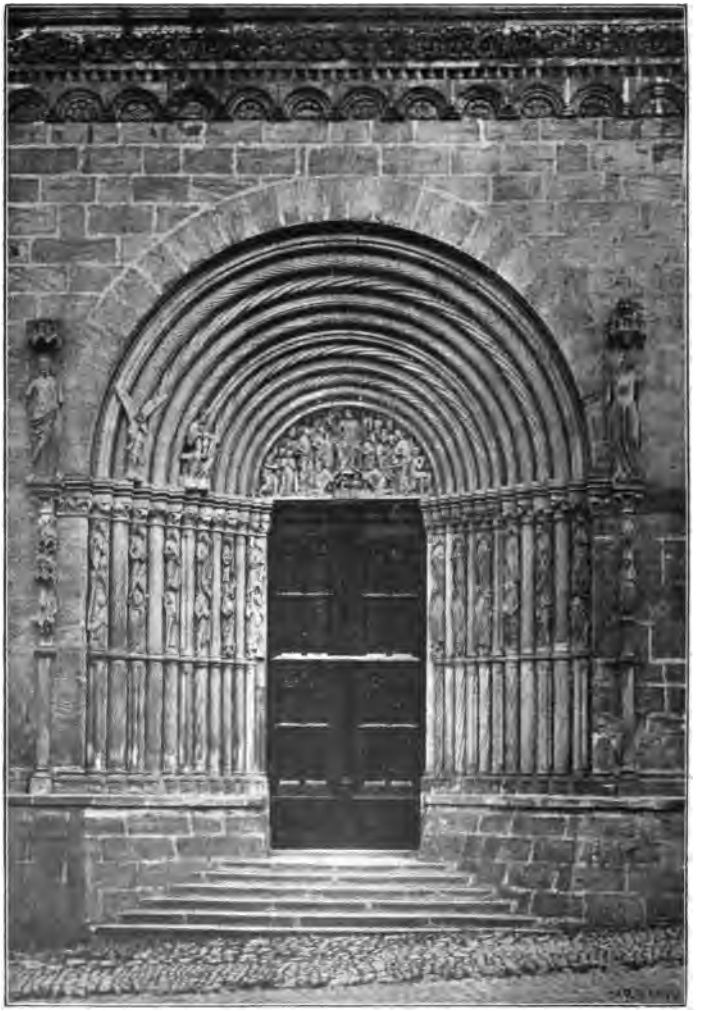

Fig. 76. Hauptportal des Doms in Bamberg.

Einfluſſe. In Bayern kommen einige Hallenanlagen vor, noch aus früherer Periode ſtammend: die Benediktinerkirche zu Prüll

bei Regensburg, die fünfschiffige, hallenmäßige Choranlage in Kastel, offenbar burgundischer Anregung folgend, und die Cisterzienserkirche Walderbach. Der letztere Bau stammt wohl noch aus dem 12. Jahrhundert und hat durchgehends Kreuzgewölbe, welche im Mittelschiff mit Diagonalgurten versehen sind. Die zwei östlichen Arkaden sind rundbogig, die vier westlichen spitzbogig. Die St. Leonhardkirche in Regensburg, ursprünglich einer Templer-Commende gehörig, ist ein Hallenbau mit drei gleichhohen Schiffen, die durch zwei viereckige Pfeiler und vier Rundsäulen getrennt werden, während die rippenlosen Kreuzgewölbe zwischen breiten Gurten eingespannt sind. Die Kirche zeigt spitzen Chorbogen und halbrunde Apsis.

Die romanische Architektur Schwabens verharrt bis zu ihrem Ausgange vorwiegend in der Anwendung des einfachen Basilikensystems. Die Einführung des Spitzbogens in der Spätzeit macht sich in einigen Säulenbasiliken mit spitzbogigen Arkaden bemerkbar; so in Oberstenfeld und Weinsberg. An der letzteren Kirche erhebt sich über dem quadratischen Chor ein Turmbau. Auch der Hochchor von Oberstenfeld ist im Aeußeren als Turmbau gestaltet. Spitzbogige Pfeilerarkaden aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts sind in Brackenheim und Tiefenborn vorhanden.

Die bedeutendsten Gewölbebauten Schwabens sind die Kirchen und Klöster des Cisterzienserordens. Die Kirche in Bronnbach folgt dem jüngeren Schema von Morimond, zumal in den zwei rechteckigen Kapellen an den Kreuzarmen und dem halbrunden Schluß des Mittelschiffs. Bronnbach vermischt das burgundische System mit dem gebundenen deutschen. Das Mittelschiff hat quadratische Joche mit Zwischenstützen für die Gewölbe der Seitenschiffe. Das Mittelschiffsgewölbe, unmittelbar über den Arkaden aufsetzend, bildet ein spitzbogiges Tonnengewölbe mit durchschneidenden Stichkappen. Die Seitenschiffe sind mit Halbgewölben überdeckt, die von schmalen Wandpilastern getragen werden. Das Gewölbsystem mag auf französischen Anregungen

beruhen, jedenfalls ist die Behandlung der Einzelheiten wieder vollständig deutsch. Die Portalgliederungen der Westseite gehören in die Spätzeit des Stils; die hier angebrachten Strebepfeiler sind wahrscheinlich die ältesten auf deutschem Boden. Die Kirche des Klosters Maulbronn, eine im Mittelschiff flachgedeckte Pfeilerbasilika, ist 1178 geweiht; der Chor ist glatt geschlossen. Das Querschiff ist zweigeschossig, unterwärts mit den je drei üblichen Kapellen auf der Ostseite, davor mit einem schmalen Gange, im Obergeschoß mit geschlossenen Räumen. Das Querschiff ist in beiden Geschossen ursprünglich gewölbt, während das Mittelschiff später eingewölbt ist. Der Außenbau läßt die künstlerischen Mängel der Choranlage unverhüllt hervortreten, ebenso dürftig wird die Westfassade durch das Fehlen der Türme. Derselben ist ein niedriges Paradies vorgebaut, welches als eine Reduktion der clunyacensischen Vorchöre erscheint. Auf die reichen Kreuzgänge und Klosterbauten der Cisterzienser ist noch zurückzukommen.

Der französische Einfluß ist im Elsaß nicht so verbreitet als man der nahen Nachbarschaft wegen glauben sollte; jedenfalls ist derselbe nicht stärker als in den übrigen deutschen Landschaften. Das zentralisierende Prinzip äußert sich im Elsaß, wie anderwärts in der Spätzeit, in der gedrungenen Bildung der Kirchengrundrisse und in der Bevorzugung der Zentraltürme. Die Türme in Gebweiler und Schlettstadt werden noch nicht mit dem Kircheninnern in Verbindung gesetzt. Eine Ausnahme in dieser Art macht das Münster in Straßburg, hier wird die Kuppel über der mittleren Vierung als Lichtquelle benutzt. Die Kirchen von Gebweiler und Schlettstadt sind von rein romanischem, zugleich von schwerfälligem Charakter. In gleicher Weise beginnen die östlichen Teile der Stiftskirche in Neuweiler, um im Westen unvermittelt in gotische Formen überzuspringen. Von dem Umbau des Straßburger Münsters gehören nur der Chor und das stark ausladende Querschiff, welches vielleicht den älteren Grundriß wiederholt, in diese

Zeit. Die mächtige Weite des Querschiffes nötigte zu einer zweischiffigen Teilung desselben durch schlanke Säulen, zugleich macht sich an diesem Bauteil bereits die Einmischung spitzbogiger Formen bemerkbar.

Für den elsässischen Außenbau ist die Erhöhung des Zentralturmes bezeichnend, gegen den die Flankentürme unbedeutend erscheinen, wie dies in Neuweiler und Gebweiler der Fall ist. Am ausdrucksvollsten erscheint der zentralisierende Charakter in den erst in dieser Periode vorkommenden Kirchen, welche nur den Zentralturm besitzen. Beispiele bieten Rosheim, Hochatzenheim, St. Stephan in Straßburg, Offenbach a. Glan. Der westliche Fassadenbau mit zwei Türmen, welche eine Vorhalle einschließen, wird durch St. Thomas in Straßburg vertreten; hier öffnet sich die Halle nach außen durch eine spitzbogige Säulenarkade, über der sich ein Rosenfenster befindet. Rosheim gehört zu den Kirchen mit turmlosen Fassaden. — Das südliche Portal am Kreuzarme des Straßburger Münsters ist zweithürig mit korinthisierenden Säulen an den Wandungen. Die reichen Reliefdarstellungen an den Thürsturzen und in den beiden Bogenfeldern, die sitzende Statue am Mittelpfeiler u. a. verraten die Bekanntschaft mit französischen Mustern. Aehnlich ausgestattet ist die Galluspforte am Münster in Basel (Fig. 77 S. 274).

Die größte Zahl der romanischen Denkmale in Oesterreich, Kärnten, Steiermark und Tirol gehören der Spätzeit des Stils an, ebenso die in Ungarn. Die Bauthätigkeit in Oesterreich wird im 12. Jahrhundert von der Lombardei, im 13. Jahrhundert von den Rheinlanden her beeinflußt. Die Stiftskirche von Seckau in Steiermark ist ein Beispiel des Stützenwechsels vom Ende des 12. Jahrhunderts. Die Kapitäle zeigen noch die Würfelform, und die Basen sind mit dem Eckblatt versehen. Die Kirche besitzt kein Querschiff. St. Paul in Kärnten im Thale der Lavant ist eine Pfeilerbasilika mit ausgebildetem Querschiff, ebenfalls vom Ende des 12. Jahrhunderts, und einem

Fig. 77. Galluspforte vom Münster in Basel.

reichen Portale auf der Südseite, welches der Schlußzeit des romanischen Stils angehört. Am alten Dome zu Salzburg, später abgebrochen, waren Strebemauern unter dem Dache der Abseiten vorhanden, vermutlich aus dem 13. Jahrhundert

ſtammend. Beiſpiele des ſpitzbogig romaniſchen Gewölbebaues ſind die Neubauten der Pfarrkirche von St. Stephan in Wien (ſeit 1258), von der nur der Unterbau der Weſtfaſſade erhalten iſt, von St. Michael daſelbſt (1276—1288) und der Liebfrauenkirche in Wiener-Neuſtadt (bis 1279). Zu dieſer Zeit hat der romaniſche Stil am Rhein bereits aufgehört, während die öſterreichiſchen Kirchen, namentlich im inneren Syſtem, noch ſchwer und wenig durchgebildet erſcheinen. Die älteren Teile von St. Stephan in Wien laſſen beſonders reichlich den im Oſten herrſchenden, überwuchernden Dekorationstrieb erkennen. Die turmloſe Faſſade von Kloſterneuburg ſcheint noch aus dem 12. Jahrhundert zu ſtammen und deutet auf italieniſchen Einfluß. Den weſtungariſchen Typus des Grundriſſes geben die Kirchen von Zſámbek und St. Ják wieder, auch hier iſt ſchon kein gebundenes Syſtem mehr vorhanden. Die Kloſterkirche bei Zſámbek zeigt bei vorherrſchendem Spitzbogen ein Syſtem von Strebepfeilern und eine polygonale Hauptapſis, während das Ganze und namentlich die Weſtfaſſade den romaniſchen Charakter bewahrt. St. Ják iſt eine Pfeilerbaſilika ohne Querſchiff und ſpitzbogig eingewölbt. Das Aeußere zeigt die dekorativen Formen der Spätzeit, einen reichen Kleeblattbogenfries der Hauptapſis durch Laubwerk verziert und einen beſonders ſchmuckreichen Portalbau zwiſchen den Türmen der Weſtfront. Der innere Bogen des Portals iſt noch halbrund, die umkreiſenden Archivolten erheben ſich immer mehr im Spitzbogen bis zu der entſchieden ſpitzbogigen Form des Außenbogens. Der das Portal für ſich abſchließende Giebel iſt von treppenförmig aufſteigenden, figurengeſchmückten Blendarkaden ausgefüllt.

Sehr häufig ſind im ſüdöſtlichen Deutſchland die kleinen Rund- und Polygonalbauten, welche wohl auf italieniſche Beziehungen zurückzuführen ſind. Zu dieſen Bauten gehören die Totenkapellen (Karner) zu Hartberg, Deutſch-Altenberg und Tuln a. d. Donau. Die Kapelle von Hartberg in Steiermark

bezeichnet das schon erheblich fortgeschrittene 13. Jahrhundert. Die Kuppelwölbung zeigt breite Gurtbänder, welche von Wandsäulen getragen werden. Das Aeußere der Kapelle ist mittels Säulenbündel gegliedert, welche durch einen Rundbogenfries verbunden sind. Die Kapelle zu Deutsch-Altenberg im Erzherzogtum besitzt ein schmuckreiches Portal. Die Kapelle von Tuln ist elfeckig und an den Außenwänden mit Spitzbogenblenden, außerdem mit einem glänzenden Portalbau ausgestattet. Die Rundkapelle zu Steingaden in Tirol ist die Grabkapelle eines Welfen; das gotische Gewölbe derselben stammt erst aus dem 16. Jahrhundert. Die heilige Kapelle zu Altötting bildet ein Achteck mit Nischen, ist mit einem Klostergewölbe auf hohem Tambour überdeckt und stammt vermutlich aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Eine Kopie dieser Kapelle aus späterer Zeit ist die Schloßkapelle zu Gessenberg.

Die reiche Gruppierung des Außenbaues, wie sie in der Spätzeit besonders den Rheinlanden eigen war, ist in den südlichen Marken nicht zu finden. Eine Ausnahme hiervon kann der fünftürmige alte Dom von Salzburg gemacht haben.

Aus der Epoche des Uebergangsstils stammen die Cisterzienserkirchen Heiligenkreuz und Lilienfeld, die bereits der beschränkenden Ordensregel gegenüber eine freiere Haltung annehmen und in den weiter unten zu erwähnenden, zugehörigen Klostergebäuden einen wirklichen Reichtum der Formen enthalten. Heiligenkreuz bei Wien wird in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein; das Innere zeigt ganz schlichte Pfeilerarkaden, die indes gleich mit Absicht auf Ueberwölbung angelegt sind. Die Gewölbformen sind noch überall rundbogig. Lilienfeld, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts errichtet, deutet bereits auf eine Auflösung des jüngeren Schemas von Citeaux, indem auch der Westseite der Kreuzflügel, sowie allen drei freiliegenden Seiten des Hauptchors Kapellen zugeteilt sind. In Lilienfeld hat der Innenbau des Chors einen fünfseitigen Polygonalabschluß, an welchem ein doppelschiffiger

Umgang führt, in der Gestalt eines weiten Vierecks. Am Aeußeren des Chorumganges treten Strebepfeiler hervor.

Böhmen, Mähren und Schlesien, besonders die beiden erstgenannten Länder, besaßen schon im 12. Jahrhundert eine rohe Baukunst, indes war weder damals noch später eine selbständige Stilentwicklung vorhanden. Die gotisierenden Uebergangsformen werden hier früh durch die Cisterzienserbauten vermittelt. Die in Böhmen wieder mehrfach vorkommenden kleinen Rundkirchen sind wohl ebenso wie die österreichischen auf italienischen Einfluß zurückzuführen. Prag besitzt drei derartige Kapellen, andere befinden sich zu Holubitz und zu Schelkowitz. Die Kapelle zu Podwinetz aus der romanischen Spätzeit ist ein Beispiel der im Osten oft im übertriebenen Maße auftretenden Dekorationslust. Die Kirche der Cisterzienserinnen zu Trebnitz in Schlesien (bis 1219 vollendet) ist eine der ältesten im Uebergangsstil. Die Kirche bildet eine dreischiffige gewölbte Kreuzpfeilerbasilika; das Mittelschiff und die quadratische Kapelle zwischen dem Chor und dem nördlichen Kreuzflügel schließen östlich mit halbkreisförmigen Apsiden. Unter der Apside des Hauptschiffs und dem angrenzenden quadratischen Joch ist eine dreischiffige Krypta angelegt. Am Mittelschiff und an den Säulenschiffen des Langhauses treten kräftige Strebepfeiler hervor. Das Querschiff und das angrenzende Joch des Chors sind mit gestochenen Kreuzgewölben überdeckt, die anstoßenden drei Joche des Langhauses mit frühgotischen sechskappigen und die Seitenschiffe wieder mit quadratischen Kreuzgewölben. Die Stadtpfarrkirche zu Eger in Böhmen zeigt in ihren Türmen die Formen des Uebergangsstils; das Uebrige ist später. Derselben Zeit gehört das Portal der Dominikanerkirche zum heiligen Kreuz in Iglau in Mähren an. — Die Cisterzienserkirchen in den germanisierten Slawenländern zeigen einige Abweichungen vom üblichen Typus. So sind Tischnowitz in Mähren und Dobrilugk in der Niederlausitz einfach zum normal romanischen Kreuzbasilikengrundriß zurückgekehrt.

Die Aegidienkirche in Breslau, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammend, ist einschiffig, hat einen polygonalen Chor, Tonnengewölbe im Langhause und äußere Strebepfeiler; das Portal zeigt spätromanische Formen. Der Dom St. Johannes daselbst läßt in dem von 1232 bis 1268 ausgeführten Umbau sächsisch-thüringische Formen erkennen, an Pforta erinnernd; der platt geschlossene Chor ist mit drei sechskappigen Kreuzgewölben überdeckt, denen im Umgange je zwei quadratische Joche nach der Weise des gebundenen Systems entsprechen. Die Gewölbe sind mit kräftigen Rippen ausgestattet und die Gewölbdienste sitzen auf Kragsteinen auf. Im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts kommen in Schlesien immer noch Kirchen im romanischen Uebergangsstil vor, wie beispielsweise die Niederkirche in Schönau mit halbrunder Apsis und halbkreisförmigem Triumphbogen.

Die deutsche Kolonistenarchitektur der nordöstlichen Tiefebene nähert sich dem ernsten Formencharakter der westfälischen und sächsischen Bauten. An Steinmaterial waren nur die Granit-Findlingsblöcke unmittelbar zur Hand, sonstiger Hausstein mußte von weit her beschafft werden. Wegen dieses Mangels an natürlichem Steinmaterial ergab sich in diesen Landstrichen eine umfassendere Bauthätigkeit erst mit der Einführung des Backsteinbaues. — Bis zur hohenstaufischen Zeit war der romanische Stil in Deutschland ein reiner Hausteinstil gewesen, erst jetzt ergab sich ein neben demselben hergehender Stil des ungemischten Backsteinbaues. — Der Backsteinbau hatte sich im Norden nur in den Niederlanden ohne Unterbrechung seit der Karolingerzeit erhalten, und aus diesem Grunde können es nur holländische Kolonisten gewesen sein, welche den Backsteinbau in die norddeutsche Tiefebene einführten. Die Formen für den Backsteinbau kamen aber sicher aus der Lombardei, wie es die außerordentliche Uebereinstimmung der lombardischen und märkischen Formen und namentlich die hier wie dort vorkommenden gemauerten Trapez-

kapitäle und der Fries aus sich durchschneidenden Bogen bezeugen.

Die wenigen Sandsteinbauten östlich der Elbe, wie der Dom von Havelberg und die Klosterkirche von Leitzkau, ebenso der Backsteinbau der flachgedeckten Klosterkirche von Jerichow, endlich der Granitbacksteinbau der Kirche von Krewense gehören stilistisch und der Zeit nach noch der vorigen Periode an. Erst in den Domen von Lübeck und Ratzeburg, den Gründungen Heinrichs des Löwen, entstehen großartige Ziegel-Gewölbbauten. Der Dom in Lübeck ist durch einen gotischen Umbau stark verändert, aber der Dom von Ratzeburg teilt mit dem gleichzeitig entstandenen Dom von Braunschweig die gleiche Hauptanlage, das gebundene System strenger Ordnung, die quadratischen Pfeiler mit dünnen Eckšäulchen und die scharfgrätigen Gewölbe. Der Dom von Ratzeburg kann als die vollendetste Leistung des romanischen Ziegel-Gewölbebaues gelten. Noch zum Teil romanisch sind die Dome von Brandenburg und Kammin. Die Klosterkirche von Oliva, um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut, ist der am weitesten östlich liegende romanische Bau Deutschlands.

Die Klosterkirche zu Jerichow zeigt an der Westseite zwei leichte viereckige Türme und einen ansehnlichen, nur wenig vortretenden Zwischenbau, in sächsischer Weise mit Motiven des Uebergangsstils ausgestattet. Der etwas frühere Chorbau gehört jedenfalls der romanischen Spätzeit an. Die unentwickelte Westfassade finden wir auch an den Domen von Lübeck und Ratzeburg wieder. Der Haupteingang liegt in Lübeck im nördlichen Querschiffsflügel und bildet ein glänzendes Werk der spätromanischeu Periode, zweifellos nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden. Das Portal ist im wesentlichen aus Sandstein hergestellt, die schlanken Ringsäulchen bestehen aus Basalt. Vor dem Portal befindet sich eine offene Halle aus derselben Zeit.

In den romanischen Backsteinbauten Deutschlands, in Jerichow, Arendsee, Schönhausen, Ratzeburg, Lehnin u. a., begegnet man regelmäßig dem gemauerten Trapezkapitäl, ganz ähnlich dem in Ober-Italien vorkommenden. Ueberdem ergeben sich noch eine ganze Reihe anderer Einzelformen, die in Italien und in deutschen Ostseeländern eine genaue Uebereinstimmung zeigen.

Die Abschwächung des burgundischen Typus der Cisterzienserkirchen, der allgemein an den in den germanisierten Slawenländern errichteten Kirchen dieses Ordens hervortritt, macht sich auch an den Klosterkirchen von Lehnin, Zinna, Colbatz und vielleicht auch in Oliva vor der gotischen Erweiterung geltend. Der platte Chorschluß wird aufgegeben und eine Apsis hinzugefügt. Zinna in der Lausitz ist eine Pfeilerbasilika in Granitziegelbau, und hier schließen sowohl der mittlere Chorraum als die ostwärts liegenden je zwei Kapellen mit einer innen halbrunden, außen polygonalen Apsis. An den älteren Teilen von Colbatz in Hinterpommern, dem Querbau und den zunächst anstoßenden Stücken des Chors und des Langschiffs, zeigt sich noch der Rundbogen vorherrschend, jedoch sind die Scheidebögen der Schiffsarkaden und auch andere Bögen bereits spitzbogig. Das Schiff in Colbatz bildet die jüngere Fortsetzung des Baues.

Die Klosteranlagen der romanischen Spätzeit sind sehr bemerkenswert, denn sie vermitteln am ersten und vollständigsten die Uebertragung der im Kirchenbau ausgebildeten Stilformen, gewissermaßen aus erster Hand, auf den Profanbau, und sind in dieser Art ohne Zweifel für den übrigen Profanbau in Stein vorbildlich geworden. Der Kreuzgang des Münsters zu Bonn und die Reste des alten Stiftsgebäudes tragen ganz den stilistischen Charakter der Spätzeit. Von den Klostergebäuden zu Altenberg bei Köln sind nur eine Anzahl Einzelteile von vortrefflicher Ausführung erhalten. Dasselbe ist von dem ehemals glänzend ausgestatteten Kreuzgange in St. Gereon und St. Pantaleon in Köln zu sagen. Die Reste der Kloster-

gebäude zu Rommersdorf, der von sechs Säulen getragene Kapitelsaal, noch ein zweiter Raum und ein Stück des Kreuzganges, sämtlich aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, zeigen den entsprechenden gotisierenden Uebergangsstil in edelster Durchbildung. An den Resten des Kreuzgangs am Münster zu Aachen sind die gebrochenen Bögen der Spätzeit in mehrfacher Verwendung zu finden. Ein Beispiel festen Beharrens in der heimischen romanischen Stilweise giebt der Kreuzgang an der Liebfrauenkirche zu Trier, der noch rundbogige Arkaden zeigt, obgleich derselbe jünger ist, als die anstoßende gotische Kirche. — Der erhaltene Kreuzflügel in Asbeck in Westfalen ist durch die zweigeschossige Arkadengalerie aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts merkwürdig. Eine besonders schmuckreiche und zierliche Behandlung haben der Kreuzgang und die Abtskapelle zu Pforta in Thüringen, sowie der glänzende Kreuzgangsflügel zu Königslutter aufzuweisen. Aehnlich in der Gesamtordnung, wenn auch schlichter, erscheint der südliche Flügel des Kreuzgangs am Dom zu Magdeburg. Der westliche Flügel des Kreuzgangs bei St. Michael in Hildesheim, um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut, besitzt in den Kapitälen der Säulen die reizvollste dekorative Skulptur. An den Ruinen des Klosters zum heil. Kreuz bei Meißen kommen spielende Umbildungen des Romanischen, vermischt mit gotischen Formen, zum Vorschein. — Schwaben ist besonders reich an Resten vorzüglich ausgeführter Klostergebäude. Der Kreuzgang neben der Stiftskirche von Aschaffenburg ist mit einfach rundbogigen Säulenarkaden ausgestattet. In Ebersbach ist ein dreischiffiges Refektorium erhalten, dessen schlichte, rippenlose Kreuzgewölbe auf vierzehn schlanken Säulen ruhen. Die Säulen haben spätromanische Blattkapitäle. Der ehemalige Kapitelsaal des Klosters Schönau bei Heidelberg ist mit einem gotisierenden Rippengewölbe, welches auf vier Säulen ruht, überdeckt und besitzt bereits Strebepfeiler im Aeußeren. In Bebenhausen

ist namentlich die sogenannte Geißelkammer bemerkenswert, ein vierſäuliger Raum mit rundbogigen Rippengewölben. Die Säulenschäfte sind mit Blätterkonsolen umgeben, die statt der Kapitäle dienen und auf denen die Gewölbrippen aufsetzen. Eine wahrhaft großartige Klosterarchitektur ist in Maulbronn erhalten; dieselbe ist bereits gotisierend im Sinne der burgundischen Schule der Cisterzienser. Das Herrenhaus, das der Hauptsache nach dem 12. Jahrhundert entstammt, hatte nach der Südseite zu einen Gang, der sich nach dem Klostergarten mit zwei schönen Gruppenfenstern öffnete. Das Laien- oder Winterrefektorium nebst dem Vorratshause zeigt im Untergeschoß ein Fassadensystem, das aus rechtwinklig umrahmten Feldern gebildet ist, in deren Mitte die Fenstergruppen stehen, während im Obergeschoß die Fenster in gleichmäßigen Abständen verteilt sind. Dasselbe Fassadensystem ist an der Kirche vorhanden und ist von dieser auf das Klostergebäude übertragen. Das Refektorium ist durch sieben Doppelsäulen in zwei Schiffe geteilt und wird durch Kreuzgewölbe überdeckt, die nicht mehr die ursprünglichen sind. Die gedoppelten Fenster, außen halbrund, innen gerade geschlossen, haben über sich ein Rundfenster, und die ganze Fenstergruppe wird innen von einem spitzen etwas vortretenden Entlastungsbogen eingefaßt. Die Kapitäle haben die Kelchform und das Profil der etwas niedrigen Basen geht über den Sockel hinaus. Der nördliche Teil des Kreuzgangs zeigt bereits spitzbogige Arkaden zwischen Strebepfeilern. Der Kreuzgang des Münsters in Zürich ist besonders reich gegliedert; je drei rundbogige Arkaden auf dünnen Säulen mit Würfelkapitälen sind durch Pfeiler und durch große Bogen, welche diese verbinden, zu einer Gruppe zusammengefaßt. Zugleich ist ein reicher Skulpturenschmuck angebracht, in dem die phantastischen menschlichen und tierischen Bildungen nordischer Abkunft häufig vertreten sind. Der Züricher Kreuzgang wird aus dem Anfang des 13. Jahrh. stammen. Der Kreuzgang von Heiligenkreuz bei Wien ist schon stark cisterzienſisch-

gotiſch, hat aber noch im einzelnen den romaniſchen Charakter bewahrt. Es werden jedesmal vier Rundbogenarkaden auf Säulen zu einer Gruppe zwiſchen ſtärkeren Pfeilern und unter einem größeren Bogen zuſammengefaßt. Die Schildmauer über den Arkaden wird von drei Rundfenſtern durchbrochen. Das Kapitelhaus daſelbſt hat eine ähnlich feine Durchbildung aufzuweiſen; ſeine Wölbung wird von vier zierlichen, achteckigen Säulen getragen. Der Kreuzgang zu Lilienfeld iſt dem zu Heiligenkreuz ähnlich, iſt jedoch durch Anwendung roter Marmorſäulen ausgezeichnet. Der Kapitelſaal zeigt ſpitzbogige Kreuzgewölbe, auf vier ſchmuckloſen Säulen und auf Wandkonſolen aufſitzend. Andere glanzvolle Kreuzgangsanlagen ſind die von Zwetl und von Kloſterneuburg; der letztere, zwiſchen 1279 und 1291 errichtet, enthält immer noch ſpätromaniſche Teile und beſonders Kapitelle von größter Schönheit (Fig. 78). Der Kreuzgang neben dem Münſter zu Brixen in Tirol ſtammt aus der Spätzeit und enthält Rundbogenarkaden auf je drei Säulenpaaren zwiſchen Pfeilern. Von dem Franziskanerkloſter in Bozen iſt der Kreuzgang erhalten; derſelbe zeigt gebrochenbogige Säulenarkaden mit ſpitzbogigen Einſchlüſſen. — Aus der Altmark wäre noch der Kreuzgang

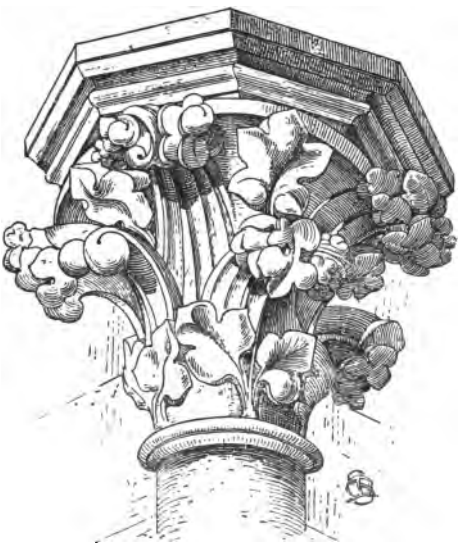

Fig. 78. Kapitell von Kloſterneuburg.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

am Dome in Stendal zu nennen, dessen Arkaden spitzbogig gebrochen und von größeren Spitzbogen umfaßt sind. Die Einzelglieder sind in Stendal in Sandstein ausgeführt, das Uebrige in Ziegeln. In Bezug auf die Verglasung der Fensteröffnungen bleiben die Klostergebäude ebenso gegen den Kirchenbau zurück, wie der Burgen- und Wohnhausbau; es ist noch kein Versuch zu bemerken, die Fensteröffnungen zur Verglasung herzurichten, und für die Oeffnungen des Kreuzganges scheint überhaupt jeder Verschluß gefehlt zu haben.

Der Burgbau, der sich so lange fast unzugänglich für das Eindringen der romanischen Stilformen verhalten hatte, läßt in der Spätperiode des Stils diese Einwirkung deutlich erkennen. Nach den häufig vorkommenden Steinmetzzeichen zu schließen, sind die den kirchlichen Bauhütten angehörigen, an den Kirchenbauten geschulten Steinmetzen häufig an den Burgbauten beschäftigt gewesen, und macht dieser Umstand die Uebertragung der stilistischen Formen erklärlich. An der allgemeinen Anlage der Wehrbauten hat sich gegen die frühere Periode nichts geändert, allenfalls wird die Zwingereinrichtung mit größerer Ausführlichkeit behandelt sein. Der Fortschritt zeigt sich im Bau des Ritterhauses, das nun wohl schon meist im Steinbau ausgeführt wird, und an den in größeren Burgen abgetrennt errichteten Kapellen. Eine Anzahl der Burgen im Elsaß enthalten Teile, welche die Stilformen der spätromanischen Periode zeigen. In Burg Schöneck erstreckt sich die Ausstattung mit Einzelgliederungen auf die Ringmauer des Zwingers; dieselbe hat einen Rundbogenfries als Bekrönung erhalten. Die ehemalige Ritterwohnung von Schöneck, auf der Höhe des Felsklotzes, war ein ansehnliches Bauwerk mit einer Verkleidung von Buckelquadern an der Außenseite. An der Burg Alt-Winstein im Jägerthal, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammend, kommen an den Fensteröffnungen des Hauptturms die Formen des Uebergangsstils vor, zugleich zeigt sich der Innenraum des Turmes zum Bewohnen einge-

richtet. Die Wasenburg in der Nähe von Niederbronn ist nach den Zeichen zu urteilen von Steinmetzen der Straßburger Hütte aufgeführt und trägt in dem spitzbogig überwölbten Eingangsthor und dem vermutlich zur Hauskapelle eingerichteten Erker den Charakter des Uebergangsstils. An der Burg Rideck, in der Nähe des Schneeberges, sind wieder Steinmetzzeichen vorhanden. Die obere Burg ist der älteste Teil und stammt aus dem 13. Jahrhundert. Im Palas der Burg Bernstein bei Dambach sind noch schöne romanische Fenstergruppen erhalten. Von der Burg Rathsamhausen stehen noch Wände und Thüren in romanischer Stilfassung. In Burg Landsberg, auf einem Vorsprunge des Odilienbergs gelegen, ist die teilweise zerstörte Südfront des Rittersaals mit romanischen Architekturformen ausgestattet, ebenso der Erkerraum für die Hauskapelle. Die Spesburg in der Nähe von Barr läßt in der erhaltenen Fensterfassade des Rittersaals auf die Errichtung am Ende des 13. Jahrhunderts schließen. Hohkönigsburg, in der Nähe von Kienzheim, stammt zum Teil aus dem 13. Jahrhundert, wie die Formen des rundbogig überdeckten Eingangs des Hauptturms erkennen lassen. In der Ulrichsburg, eines der drei Rappoltsweiler Schlösser, ist der Palas noch bis zum zweiten Obergeschosse erhalten. Der Rittersaal hatte nach dem Thale zu eine schöne Fassade, die sich mit rundbogigen Arkadenfenstern öffnete. Von einem Kamine des Saals sind noch zwei Säulen erhalten mit Würfelkapitälen und Eckblättern an den Basen. In Schwaben sind die Reste des Burghauses auf der Burg zu Rothenburg a. d. Tauber bemerkenswert; sie zeigen gebrochenbogige Fenster von fein dekorativer Behandlung. Burg Eltz bei Mayen in der Rheinprovinz ist mit einer Anzahl Ritterhäuser bebaut, von denen noch vier aus verschiedenen Zeiten erhalten sind; dieselben schließen einen halbkreisförmigen Platz ein. Platt-Eltz, im 13. Jahrhundert errichtet, zeigt noch Teile der ältesten Burganlage, in der Ecke den Hauptturm, dessen drei untere

Geschosse Tonnengewölbe haben und dessen zweites Obergeschoß zum Bewohnen eingerichtet ist. Auf einer Seite bemerkt man noch ein romanisches gedoppeltes Fenster mit Mittelsäule. Das zu Platt-Eltz gehörige Ritterhaus zeigt ebenfalls noch spärliche romanische Reste. Die Burgruine Nürberg, auf einem der höchsten Punkte der Eifel gelegen, besteht aus der Hauptburg und der durch einen Graben abgetrennten Vorburg. Der Hauptturm hat im ersten Obergeschoß ein Tuffsteingewölbe mit Basaltrippen, die auf Blattkonsolen des Uebergangsstils ruhen. Die Orsbecker Burg bei Olbrück im Ahrthale zeigt bereits in dem Umbau des Hauptturmes, der nach mehreren Richtungen hin Fenster besitzt, ein Ablassen von der früheren Verteidigungsfähigkeit. Den oberen Abschluß des Turms bildet ein vorgekragter Zinnenkranz auf einem Rundbogenfriese, aber ohne Gußlöcher. Der östliche Turm der Burg Neipperg im Neckarthale zeigt im ersten Obergeschosse ein gewölbtes Gemach, das einen reich verzierten spätromanischen Kamin enthält, und in der hochgewölbten Kemnate des dritten Geschosses zwei große, mit Säulen gesäumte Doppelfenster, in dem glänzenden Uebergangsstil der gleichzeitigen Maulbronner Bauten. Die noch bewohnte Burg Lichtenberg bei Oberstenfeld hat im wohlerhaltenen Rittersaal schöne Fenster im Uebergangsstil und ebensolche in der Burgkapelle. Die Wohnlichkeit kam in den Burganlagen dieser Zeit immer mehr zum Durchbruch, wenn auch später als in Frankreich und in anderer Weise, denn der deutsche Hauptturm nahm niemals die Ausdehnung und reiche Ausstattung des französischen Donjons an.

Die noch in einzelnen Teilen erhaltenen fürstlichen Schlösser lassen die Anlehnung an den Typus der deutschen Burg erkennen, leider ist über die Art ihrer inneren Einrichtung wenig Sicheres zu sagen. Der Palast Kaiser Friedrichs I. in Gelnhausen stammt aus den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts. Das Ganze bildete eine mit einer Ringmauer umschlossene, mit einem Hauptwehrturm ausgestattete Burg. Die noch erhaltene

Thorhalle zeigt Kreuzgewölbe auf Säulen, darüber liegt die ebenfalls auf Säulen eingewölbte Burgkapelle. Vom zweigeschossigen Palasbau ist noch das Hauptgeschoß auf hohem

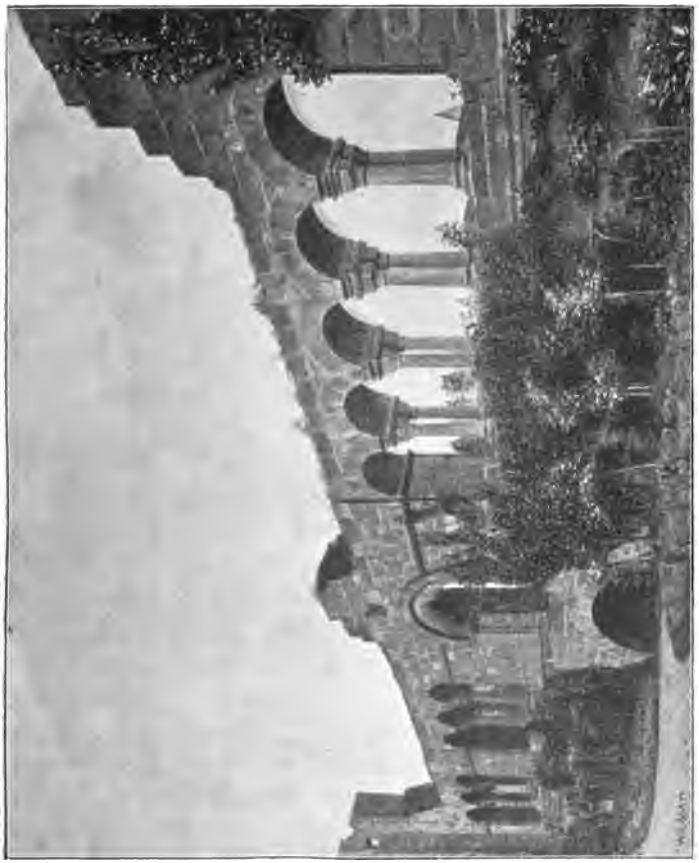

Fig. 79. Teil der Kaiserpfalz in Gelnhausen.

Unterbau erhalten (Figur 79). Die hochliegende Thür, die nur durch eine Freitreppe zugänglich sein konnte, ist durch einen verzierten Kleeblattbogen geschlossen und ist noch mit einem Ablastebogen versehen. Zur Thür des oberen Saals

führte vermutlich eine hölzerne Freitreppe. Die Fenster des unteren Saals bilden eine zusammenhängende, nur durch Säulen getrennte Gruppe. Vielleicht lag nach dieser Seite hin eine Galerie, wie in der Wartburg. An der gegenüberliegenden Saalwand ist der Kamin mit den Seitenfeldern erhalten, über denen sich Oeffnungen in gestelzter Halbkreisform zeigen. Ueber den Kaminsäulen springen Konsolen vor, die den jetzt verschwundenen Kaminmantel trugen (Figur 80). Die Zickzackornamente der Säulen, die Kapitälornamentik, sowie die Bandverschlingungen der seitlichen Felder sind rein alt-germanischer Herkunft, vielleicht noch etwas ausgesprochener in dieser Art, als es an kirchlichen Gebäuden dieser Zeit vorkommt. Es ist anzunehmen, daß die übrigen Bauten des Burghofs von Holz waren. — Der Palas Heinrichs des Löwen in der Burg Dankwarderode zu Braunschweig war wieder zweigeschossig; im Erdgeschoß lag der Schlaf- und Wohnsaal der jungen Ritter, darüber befand sich die offene Halle für Regierungshandlungen mit Vorraum und Freitreppe an der Hofseite. An dem Saal lag die Kapelle, außerdem noch zwei Türme und ein Gebäudeflügel; die Kemnate des Herzogs ist jedoch nicht mehr nachzuweisen, ebensowenig der geschlossene Hof, der jedenfalls vorhanden war. Die nicht mehr vorhandenen Flügelbauten können wieder aus Holz hergestellt gewesen sein. Der Palas der Wartburg in Thüringen besaß in der Mitte des 12. Jahrhunderts nur zwei Geschosse, unten die Kaserne der Ritterschaft, oben der Staatssaal; an jeder Seite des letzteren lag noch ein besonderer Raum, und der ganzen Länge nach war eine Galerie abgetrennt. Der eine Nebenraum des Saals diente als Kapelle. Es scheint, daß in der Wartburg nur die Galerie mit dem Hofe in Verbindung stand und daß die Fenster des Saals nach der Außenseite gingen. Landgraf Hermann I., der Gönner der Minnesänger, erhöhte den Palas um ein Stockwerk, das nur einen großen Saal mit der Galerie vor demselben enthielt. Auch dieser Raum wird, wie die

übrigen, nur eine flache Decke gehabt haben. — Der Palas der Burg zu Nürnberg mit oberem und unterem Saal und flachen Balkendecken ist jetzt ganz umgestaltet. Es scheint, als

Fig. 80. Kamin in der Kaiserpfalz zu Gelnhausen.

sei hier bereits im 12. Jahrhundert die Galeriefront nicht nach dem Burghof gerichtet gewesen; dagegen hat vermutlich die spätgotische hölzerne Freitreppe im Hof den Platz der alten

behauptet. Der Bau gegenüber der Kapelle, die Kemnate, scheint in den Mauern noch der ursprüngliche Bau zu sein, der nur im Innern umgestaltet wurde (Figur 81). — Reste von Schloßbauten aus spätromanischer Zeit sind noch zu Wimpfen a. Neckar und zu Seligenstadt erhalten. Vom Schlosse zu Freiburg a. d. Unstrut ist noch die Kapelle vorhanden, die als eine der reichsten dieser Art gelten kann. Sie bildet in beiden Geschossen einen oblongen Raum ohne Apsiden und zeigt in Bildung der Einzelheiten eine edle Anmut.

Die Städte mit ihren Wehrbauten und Wohnhäusern erhielten in spätromanischer Zeit ihren Anteil an der stilistischen Ausbildung, und an den wenigen noch erhaltenen Steinhäusern bilden sich bereits Fassadenformen von typischer Bedeutung. Das großartige Beispiel einer Stadtbefestigung, die in der Zeit der Kämpfe der Erzbischöfe mit den adeligen Geschlechtern entstand, bietet Köln in seiner der Zeitfolge nach dritten Umwallung. Um 1248 war das neue Severinsthor vollendet, 1264 erbaute Erzbischof Engelbert die beiden Zwingertürme Bayen und Ryle. Das ganze Befestigungswerk hatte 37 Thore und Pforten, 20 kleinere Pförtchen, 2 Haupttürme und 51 Mauertürme. Die starke Ringmauer war mit einem Wehrgange versehen, der an der Innenseite auf vorspringenden Pfeilern ruhte. Die Stadtbefestigung von Villingen im oberen Schwarzwalde bildet ein unregelmäßiges Oval und stammt in ihren Hauptteilen gewiß noch aus den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts. Die innere Stadtmauer, 1.5 m dick, 8.5 m hoch, hat oben einen Kranz von zinnenartigen Luken, und auf der inneren Seite zog sich bis tief in das 18. Jahrhundert hinein eine gedeckte Holzlaube hin. Der innere Stadtgraben, etwa 15 m breit, der Wall, 5 m hoch und 7 m breit, besitzt nach innen eine Futtermauer, nach außen die mit Schießluken versehene äußere Stadtmauer. Der äußere Stadtgraben, etwa 15 m breit, konnte mit Wasser gefüllt werden. Zur Deckung der östlichen und westlichen Thoreingänge dienten zwei halbrunde Vorsprünge in der äußeren Mauer. An dem östlichen

Thor ist ein Verteidigungserker angebracht. Von der Befestigung der Stadt Lauterburg hat sich an der Rheinseite ein

Fig. 81. Kaiserkapelle auf der Burg in Nürnberg.

Teil erhalten, ein Turm in Ziegelbau mit einem Fries im Kleeblattbogen ausgestattet. Die Reste der Befestigung von

Sennheim im Ober-Elsaß gehören zu den bemerkenswertesten. Das Thor in der Thanner-Vorstadt zeigt unten Buckelwerk, oben einen Rundbogenfries auf Konsolen, eine rundbogige Hauptöffnung und daneben ein Schlupfloch. Das Thor ist durch einen hinter demselben sich erhebenden Turm gedeckt, der an den Ecken aus Rustikaquadern, sonst aus Ziegeln hergestellt und oben mit Zinnen bekrönt ist. Der Innenbogen des Thorwegs ist spitz, indes ist das vorhandene Gesims romanisch profiliert. — Die meisten erhaltenen Thorgebäude der Städte, namentlich die mit Fallgatter und Zugbrücke ausgestatteten, stammen übrigens erst aus der gotischen Periode oder sogar aus der Renaissancezeit. — Unzweifelhaft werden sich in dieser Zeit im Bau der Stadthäuser bereits provinzielle Unterschiede gezeigt haben, aber das erhaltene Material ist zu gering, um diese Thatsache im einzelnen sicher zu stellen. — Erst in der gotischen Epoche wird auf diesem Gebiete das Hervortreten der Lokalschulen deutlicher. — Es sind aus romanischer Zeit nur einige Steinhäuser erhalten und von den Holzhäusern dieser Periode nichts. Das Wohnhaus der Familie Overstolz in der Rheinstraße zu Köln, das sogenannte Templerhaus, gehört dem Anfange des 13. Jahrhunderts an und zeigt im ersten Obergeschoß die charakteristischen Fenstergruppen mit gebrochenen Bogen; das Untergeschoß wird ursprünglich nach der Straße zu höchstens schmale Schlitzfenster gehabt haben (Figur 82). Typisch für das städtische Wohnhaus von Stein wird der auch am Overstolzschen Hause nach der Straße gekehrte Giebel mit wagrechten Abtreppungen und den in verschiedenen Stockwerken übereinander vorkommenden Blendnischen. Der Treppengiebel, der auch schon im Ritterhause der Burgen vorhanden war, möglicherweise früher als an den Stadthäusern, ist seiner Form nach aus der horizontalen Steinschichtung hervorgegangen und hängt auf keine Weise mit der Zinne an den Traufseiten des Burghauses zusammen. — Die Giebelfassade stammt unzweifelhaft aus dem

Holzbau. Der Mittelteil einer Hausfassade am Alten Markt in Köln zeigt zwar jetzt nicht mehr den Treppengiebel, derselbe muß jedoch als ursprünglich vorhanden angenommen werden. Ein jetzt abgebrochener Bau bei St. Gereon in Köln bildete einen Saalbau in zwei Geschossen: das obere war geöffnet, das untere geschlossen; der Unterbau dürfte einen Keller enthalten haben. Im unteren Geschosse sind Spuren einer Heizungsanlage vorhanden. Der ganze Bau erinnert an den Palas. Aehnlich ist die Kurie des Stiftsprobsts in Aachen; das zweite Obergeschoß derselben zeigt galerieartig zusammengefaßte Fenster. Es sind auch einige Reste öffentlicher Gebäude zu Profanzwecken erhalten, in denen sich bereits Andeutungen für die typische Gestaltung der betreffenden Gebäudeklasse finden. Das Templerhaus zu Boppard, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammend und im Uebergangsstil erbaut, wurde 1234 den Deutschordensrittern übergeben; dasselbe ist später noch mehrfach verändert. An der Straßenfront befinden sich im Erdgeschoß eine Thür und zwei kleine Rundbogenfenster. Im

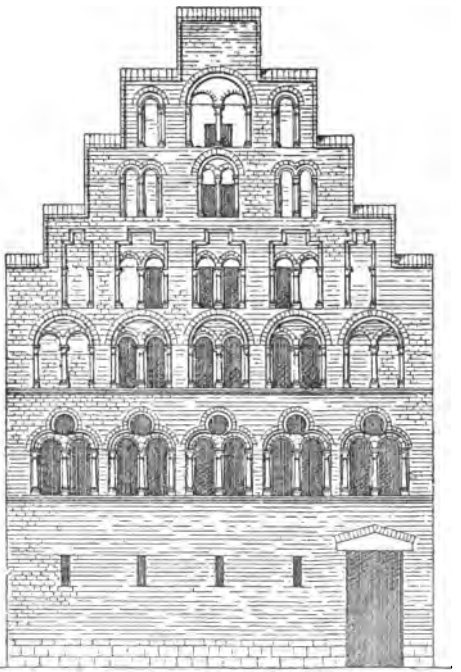

Fig. 82. Wohnhaus der Overstolz zu Köln.
(Nach „Handbuch der Architektur".)

ersten Obergeschoß sind die Fenster auf einer Mittelsäule gepaart und von einer dreifachen Rundbogenblende, die noch einmal durch einen Spitzbogen eingerahmt wird, umschlossen. Im zweiten Obergeschoß sind die Fenster dreifach auf zwei Mittelsäulen gepaart, unter einer Rundbogenblende, und ebenso ist das im Giebeldreieck befindliche Fenster behandelt. Das alte Rathaus in Dortmund ist in der Fassade ähnlich behandelt, wie die gleichzeitigen kölnischen Wohnhäuser, jedoch ist das Erdgeschoß mit einer offenen Halle versehen. Die Reste des Rathauses in Gelnhausen, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, zeigen hochgelegenes Hauptgeschoß und ein Obergeschoß, im unteren Geschosse darf man die Anlage einer weiten Halle zu Marktzwecken vermuten und im Obergeschoß die eines großen Saals. Das Portal zeigt den Kleeblattbogen und im Obergeschoß befinden sich drei dreiteilige Gruppenfenster. Vom Rathaus zu Würzburg ist aus romanischer Zeit noch der für die Gebäudegattung charakteristische Turmbau erhalten, in diesem Falle ein hervorragendes Werk des schmuckreichen Spätromanismus. — In Goslar waren bis vor kurzem noch einzelne Häuser mit romanischen verdoppelten Fenstern zu bemerken. Das Gebäude der Domherrnkurie zu Naumburg ist zweigeschossig; das Obergeschoß bildet eine Kapelle mit erkerartiger Apsis, wie dies öfters in den Ritterhäusern vorkommt. Die Kapelle ist mit einem achtseitigen Klostergewölbe überdeckt, welches durch Bogennischen auf Wandsäulen unterstützt wird. Das Gebäude der Hofapotheke zu Saalfeld gehört ebenfalls zu den romanischen Wohnhausresten.

Die Fenster der Wohnräume scheinen bis zum Schlusse des 12. Jahrhunderts gewohnheitsmäßig klein angelegt zu sein. Die Fenster im unteren Geschoß des alten Palas zu Münzenberg gehören zu den ältesten erhaltenen und besitzen eine Einrichtung zum Anbringen hölzerner Verschlußläden. Auch in den 30 cm weiten, 70 cm hohen Fenstern der Niederburg bei Rüdesheim sind Steine mit Riegellöchern zur Be-

festigung von Holzläden vorhanden. Von den Holzläden selbst ist nirgends etwas erhalten; jedoch erfährt man aus den Schriftquellen, daß in dieselben Oeffnungen eingeschnitten waren, die durch Hornplatten, geöltes Papier und nur selten durch Glastafeln geschlossen waren, obgleich die Kirchenfenster um diese Zeit allgemein verglast und sogar schon mit reichen Malereien ausgestattet waren. Es zeigt sich auch wieder in diesem Punkte ein Zurückbleiben des Profanbaues gegen den Kirchenbau.

Die deutsche Plastik der romanischen Spätzeit entwickelt sich auf den eigenen nationalen Grundlagen weiter, sie bewahrt den deutschen Charakter der liebevollen Ausgestaltung des Einzelnen und ist namentlich reicher und anmutiger und weniger starr als die gleichzeitige französisch-frühgotische Plastik. Die deutschen Skulpturen zeigen ein hervorragendes Streben nach seelischem Ausdruck und dramatischem Leben und diese Eigenschaften bezeichnen wieder eine Eigenheit des Volkscharakters. Die Anordnung des figürlichen Schmucks der reichen Kirchenportale weist darauf hin, daß man die derartigen französischen Schöpfungen dieser Zeit kannte und studierte, aber nur in seltenen Fällen ist ein unmittelbarer französischer Einfluß auf die Gestaltung des Figürlichen an deutschen Portalen nachzuweisen. Die deutschen provinziellen Schulen gehen in ihren Leistungen weiter aus einander als früher; während in Sachsen am Ende der Periode eine klare formvollendete Bildung des Statuarischen Platz greift, verfällt Süddeutschland, mit Ausnahme Bambergs, in roh phantastische Kompositionen, die etwa mit dem damals in der Lombardei Hervorgebrachten parallel gehen. Der scharf ausgesprochene Sondercharakter der Provinzialschulen wird sicher durch den Mangel einer gemeinsamen deutschen Hauptstadt und durch das namentlich am Schluß der Epoche hervortretende Fehlen einer politischen Zentralgewalt noch verstärkt.

Der romanische Baustil wirkte allerdings auf die monumentale Haltung der mit der Architektur verbundenen Plastik ein,

beschränkte aber die Freiheit in der Gestaltung des Figürlichen nicht entfernt in dem Maße als dies bei der französischen Frühgotik der Fall war. Den hauptsächlichsten Fortschritt in der deutschen Plastik bringt der engere Anschluß an die Natur hervor; die alten antik-altchristlichen und byzantinischen Muster geben nur noch selten Veranlassung zur Nachahmung. Im Allgemeinen diente die Plastik immer noch vorzugsweise kirchlichen Zwecken und beschränkte sich am Aeußeren der Kirchen wesentlich auf den Schmuck der Portale; jedoch erobert sich die freie, von der Architektur losgelöste Plastik bereits ein eignes Feld an den Grabdenkmälern; es kommen aber jetzt nicht nur Relieffiguren, sondern auch Standbilder und Reiterfiguren vor. Die Denkmale in Erzguß werden seltener, als Hauptmaterial dient der Sandstein, und daneben kommt in Sachsen und in einzelnen Fällen in Bayern der aus dem Ganzen geschnittene und modellierte, sogenannte echte Stuck vor.

Sachsen steht auch in dieser Periode in der Entwicklung der Plastik voran, jedoch sind es jetzt mehr die südlichen Teile desselben, das jetzige Königreich und die preußische Provinz Sachsen, die voranstehen, während die nördlichen Gebiete mit Hildesheim im Mittelpunkte in den Hintergrund treten. Westfalen wird von der sächsischen Kunst beeinflußt, während das nördliche Franken, namentlich Bamberg, dann auch das südliche Schwaben mit den Hauptorten Straßburg und Freiburg i. Br. teilweise unter Einwirkung französischer Vorbilder stehen. Die mittleren und unteren Rheinlande, Bayern und die österreichischen Länder stehen gegen die obengenannten Landschaften bedeutend zurück, namentlich fallen Bayern und Oesterreich durch ihre verworrenen, unzulänglich ausgeführten Skulpturwerke auf.

Eine sächsische Arbeit, der Grabstein der Aebtissin Agnes († 1203) in der Stiftskirche von Quedlinburg, unterscheidet sich bereits wesentlich von den früheren Arbeiten derselben Bestimmung. Die Gestalt liegt wie im Schlummer, vornehme

Ruhe in den edelen Zügen, und das Gewand ist in schöne Parallelfalten gelegt. Der jüngste Grabstein dieser Reihe, der der Aebtissin Gertrud († 1212), ist zwar nur handwerksmäßig ausgeführt, steht aber durch Bewegung und individuelle Bildung im Zusammenhange mit der Blütezeit der sächsischen Plastik in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Die Statuen an den Säulen des Chors im Dom zu Magdeburg, vermutlich aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, sind nur flüchtige dekorative Arbeiten. In Hildesheim sind die in Stuck ausgeführten Halbfiguren der heiligen Bischöfe Godehard und Bernward zwischen dem segnenden Christus im Bogenfelde eines Nebenportals der Godehardkirche zu beachten. Das Relief ist ein späterer Einsatz des Thürbogens und kann nach der Lebendigkeit in der Auffassung der Bischofsgestalten erst in das 13. Jahrhundert gesetzt werden. Der bis zum Porträtartigen gesteigerte Naturalismus in der Bildung der Bischöfe kommt durch den Gegensatz zur streng gehaltenen Christusfigur um so wirkungsvoller zum Ausdruck. Das Relief im Bogenfelde des Südportals der Peterskirche auf dem Frankenberge bei Goslar, Christus zwischen zwei Heiligen thronend, ist jedenfalls nicht früher als aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die Stuckreliefs an den Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim, nach 1186 ausgeführt, und noch mit Resten der alten Bemalung versehen, stehen noch der älteren Richtung der sächsischen Bildhauerschule nahe (Figur 83 S. 298). Der kurze Oberkörper und die kurzen Arme, die ovale Kopfform, das Hervorheben der Beine, die kleinen Parallelfalten erinnern noch etwas an die alte Auffassung, aber die größere Mannigfaltigkeit in der Bewegung und im Ausdruck und die zierliche, naturgetreue Darstellung des Einzelnen bekunden den Fortschritt. Die kleinen sitzenden Einzelfiguren im Innern der Bogenrundungen der oberen Galerie sind in den Verhältnissen glücklicher, in der Gewandung reicher als die älteren Apostelfiguren an der Außenseite.

beschränkte aber die Freiheit in der Gestaltung des Figürlichen nicht entfernt in dem Maße als dies bei der französischen Frühgotik der Fall war. Den hauptsächlichsten Fortschritt in der deutschen Plastik bringt der engere Anschluß an die Natur hervor; die alten antik-altchristlichen und byzantinischen Muster geben nur noch selten Veranlassung zur Nachahmung. Im Allgemeinen diente die Plastik immer noch vorzugsweise kirchlichen Zwecken und beschränkte sich am Aeußeren der Kirchen wesentlich auf den Schmuck der Portale; jedoch erobert sich die freie, von der Architektur losgelöste Plastik bereits ein eignes Feld an den Grabdenkmälern; es kommen aber jetzt nicht nur Relieffiguren, sondern auch Standbilder und Reiterfiguren vor. Die Denkmale in Erzguß werden seltener, als Hauptmaterial dient der Sandstein, und daneben kommt in Sachsen und in einzelnen Fällen in Bayern der aus dem Ganzen geschnittene und modellierte, sogenannte echte Stuck vor.

Sachsen steht auch in dieser Periode in der Entwicklung der Plastik voran, jedoch sind es jetzt mehr die südlichen Teile desselben, das jetzige Königreich und die preußische Provinz Sachsen, die voranstehen, während die nördlichen Gebiete mit Hildesheim im Mittelpunkte in den Hintergrund treten. Westfalen wird von der sächsischen Kunst beeinflußt, während das nördliche Franken, namentlich Bamberg, dann auch das südliche Schwaben mit den Hauptorten Straßburg und Freiburg i. Br. teilweise unter Einwirkung französischer Vorbilder stehen. Die mittleren und unteren Rheinlande, Bayern und die österreichischen Länder stehen gegen die obengenannten Landschaften bedeutend zurück, namentlich fallen Bayern und Oesterreich durch ihre verworrenen, unzulänglich ausgeführten Skulpturwerke auf.

Eine sächsische Arbeit, der Grabstein der Aebtissin Agnes († 1203) in der Stiftskirche von Quedlinburg, unterscheidet sich bereits wesentlich von den früheren Arbeiten derselben Bestimmung. Die Gestalt liegt wie im Schlummer, vornehme

Ruhe in den edelen Zügen, und das Gewand ist in schöne Parallelfalten gelegt. Der jüngste Grabstein dieser Reihe, der der Aebtissin Gertrud († 1212), ist zwar nur handwerksmäßig ausgeführt, steht aber durch Bewegung und individuelle Bildung im Zusammenhange mit der Blütezeit der sächsischen Plastik in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Die Statuen an den Säulen des Chors im Dom zu Magdeburg, vermutlich aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, sind nur flüchtige dekorative Arbeiten. In Hildesheim sind die in Stuck ausgeführten Halbfiguren der heiligen Bischöfe Godehard und Bernward zwischen dem segnenden Christus im Bogenfelde eines Nebenportals der Godehardkirche zu beachten. Das Relief ist ein späterer Einsatz des Thürbogens und kann nach der Lebendigkeit in der Auffassung der Bischofsgestalten erst in das 13. Jahrhundert gesetzt werden. Der bis zum Porträtartigen gesteigerte Naturalismus in der Bildung der Bischöfe kommt durch den Gegensatz zur streng gehaltenen Christusfigur um so wirkungsvoller zum Ausdruck. Das Relief im Bogenfelde des Südportals der Peterskirche auf dem Frankenberge bei Goslar, Christus zwischen zwei Heiligen thronend, ist jedenfalls nicht früher als aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die Stuckreliefs an den Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim, nach 1186 ausgeführt, und noch mit Resten der alten Bemalung versehen, stehen noch der älteren Richtung der sächsischen Bildhauerschule nahe (Figur 83 S. 298). Der kurze Oberkörper und die kurzen Arme, die ovale Kopfform, das Hervorheben der Beine, die kleinen Parallelfalten erinnern noch etwas an die alte Auffassung, aber die größere Mannigfaltigkeit in der Bewegung und im Ausdruck und die zierliche, naturgetreue Darstellung des Einzelnen bekunden den Fortschritt. Die kleinen sitzenden Einzelfiguren im Innern der Bogenrundungen der oberen Galerie sind in den Verhältnissen glücklicher, in der Gewandung reicher als die älteren Apostelfiguren an der Außenseite.

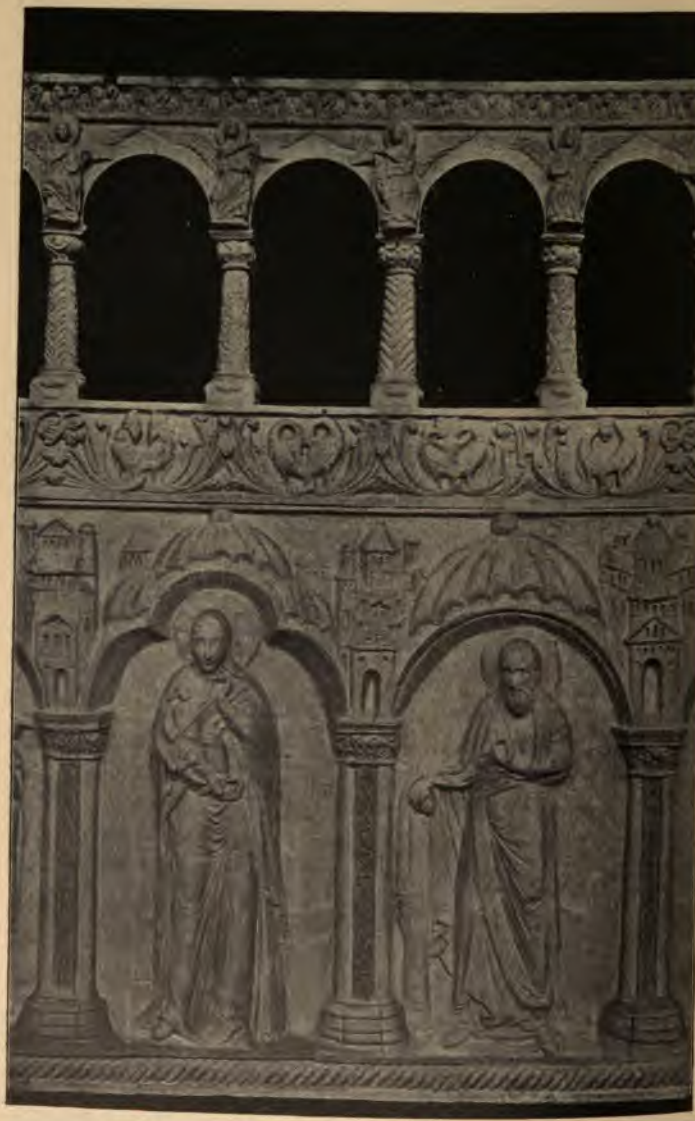

Fig. 83. Chorschranken der St. Michaelskirche in Hildesheim.
(Nach einer Photographie von Nöhring u. Wellershaus, Lübeck.)

Fig. 84. Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

Fig. 85. Apostel Andreas von den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt.
(Nach W. Bode, „Geschichte der deutschen Plastik".)

alten Schule zu bemerken, vielmehr überwiegt das Streben nach Mannigfaltigkeit der Bewegung, freier Schönheit der Gestalten und absichtlich künstlerischer Anordnung der Gewandung (Figur 85 S. 301).

Die oft vorkommenden Kreuzigungsgruppen über den Hochaltären oder den Lettnern der Kirchen sind meist aus Holz geschnitzt, der Kruzifixus ist kolossal gebildet, ebenso die zur Seite stehenden trauernden Gestalten der Maria und des Johannes. Die Gruppe im Dom zu Halberstadt, jetzt über dem gotischen Lettner angebracht, gehört noch in den Ausgang des 12. Jahrhunderts; hier befinden sich an den Enden des Kreuzes noch klagende Engel und am Fuße desselben eine kauernde Gestalt, wahrscheinlich Adam darstellend, außerdem stehen neben den Freifiguren der Maria und des Johannes zwei gleichfalls kolossal gebildete Cherubim. Der Querbalken des Kreuzes enthält beiderseits in kleinen Galerien die Halbfigürchen von Aposteln, Propheten und der Marien am Grabe. Die Hauptfiguren der Gruppe sind edel und ausdrucksvoll gebildet, namentlich Christus und Johannes und die kleinen Engelsgestalten an den Enden des Querbalkens sind reizvoll bewegt. In der Liebfrauenkirche zu Halberstadt ist von einer Kreuzigungsgruppe nur noch das Kruzifix erhalten mit einem überschlank gebildeten Christus; man darf hier eine manierierte Nachahmung der Christusfigur im Dom annehmen. Besser als die vorige ist eine kolossale Kreuzigungsgruppe in der Stiftskirche zu Bücken, an welcher die zur Seite stehenden Cherubim durch Bischofsgestalten ersetzt sind. Das bedeutendste Werk dieser Art ist die in Thon ausgeführte Kreuzigungsgruppe in der Kirche von Wechselburg (Figur 86). An dem oberen Kreuzesende befindet sich Gottvater mit der Taube, am Kreuzesbalken schweben rechts und links zwei Engel heran, und unten kauert ein bärtiger Alter, das Blut Christi in einem Kelche auffangend. Zur Seite stehen Maria und Johannes, diesmal über niedergeworfenen gekrönten Figuren,

Fig. 86. Kruzifix-Gruppe in Wechselburg. (Nach einer Photogr. v. G. Gilbers, Dresden.)

welche wahrscheinlich Judentum und Heidentum personifizieren. Ein stark ausgedrücktes Schönheitsgefühl erhebt diese Gruppe zu einem der besten plastischen Werke, echt deutscher, von außen gänzlich unbeeinflußter Richtung.

An der hohen Altarwand der Kirche zu Wechselburg, welche die Chornische abschließt und über der jetzt die genannte Kreuzigungsgruppe steht, befinden sich unten zwei Brustbilder von Jünglingen oder Engeln, sowie vier alttestamentarische Gestalten in Nischen, denen wieder zwei größere Figuren in Hochrelief an den Seiten des Eingangs zum Chor entsprechen. Auffassung und Behandlung dieser Figuren sind ähnlich wie die an der Kreuzigungsgruppe. Ganz zu den vorigen gehörig sind die Reliefs an Altar und Kanzel in Wechselburg; es sind lebensvolle, gut komponierte Darstellungen. Außerdem besitzt dieselbe Kirche noch das Grabmal eines Ritterpaares, des Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin. Die Gesichter der Grabfiguren kommen noch nicht aus dem allgemeinen Typus heraus und die Gewandung ist noch etwas unruhig im Faltenwurf. Die Wechselburger Skulpturen stammen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Aus derselben Zeit stammen die berühmten Skulpturen der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen, die von einem älteren Gebäude hierher versetzt wurden. Die Figuren heben sich innerhalb des glänzenden architektonischen und dekorativen Schmucks des Portals, den Säulen, Laubfriesen und Gliederungen, in außerordentlicher Selbständigkeit und Klarheit ab und entfalten eine bedeutende Charakteristik; sie sind offenbar in Norddeutschland ohne Gleichen (Figur 87 und 88). Der französische Einfluß ist in der allgemeinen Gliederung des Portals und namentlich in der Verwendung von Figuren in den Bogenlaibungen nicht zu verkennen, indes ist der deutsche Charakter der Figuren durchaus festgehalten, sie geben ein Bild deutscher Lebensfülle und zum Ausdrucke des Individuellen drängender Gestaltungskraft. Einzelne Köpfe der Statuen sind bereits entschiedene deutsche Charakterköpfe. Nur in einem Punkte, in der anatomisch richtigen Wiedergabe aller Körperteile, darf man keine griechische Vollendung erwarten; in dieser Beziehung teilen die Figuren immer noch den Mangel

aller mittelalterlichen Bildwerke. Das Bogenfeld giebt die heilige Jungfrau mit dem Kinde, zwischen den anbetenden Königen, dem Erzengel Gabriel und dem heiligen Joseph thronend; in den Archivolten befinden sich vier Kreise kleiner Einzelfiguren und zwischen den Säulen der Seitenwände stehen

Fig. 87. Goldene Pforte in Freiberg. (Nach einer Photogr. von G. Gilbers, Dresden.)

jederseits vier Statuen, etwas über halber Lebensgröße, welche die Propheten des Alten Bundes und die beiden Johannes darstellen. Der deutsche Charakter der Hauptanordnung des Portals äußert sich ebenfalls in dem außerordentlich reichen Wechsel der Motive für die ornamentale Skulptur und in der

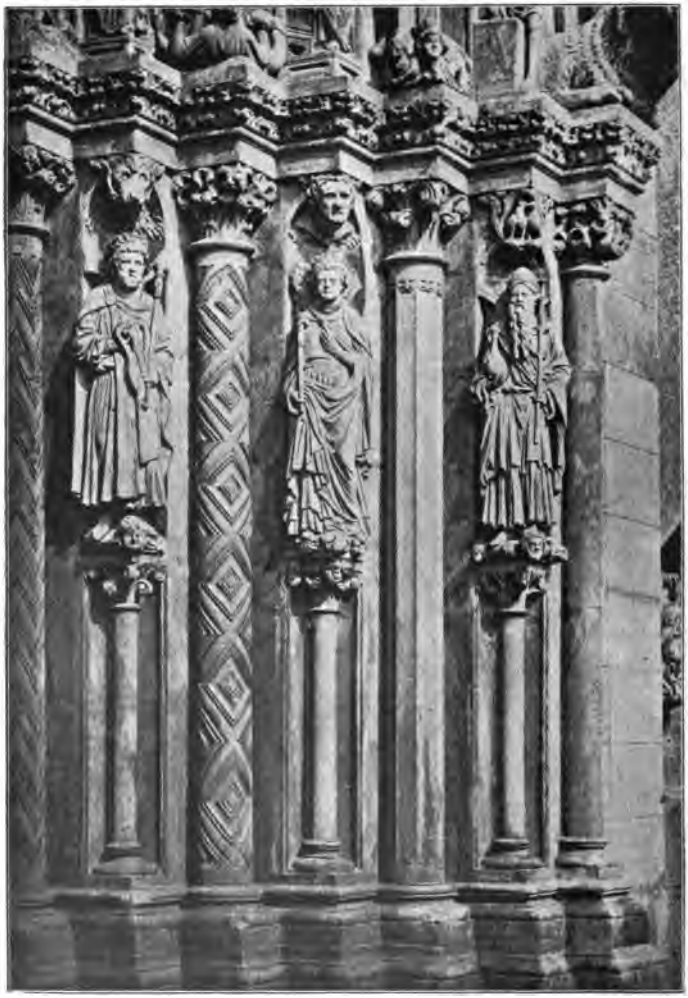

Fig. 88. Detail von der Goldenen Pforte in Freiberg.
(Nach einem Lichtdruck von G. Gilbers in Dresden.)

liebevollen Durchbildung der Einzelheiten. Es mag in Frankreich Portale von majeſtätiſcherer Wirkung und ſtrengerer Monumen-

talität geben, aber einen so lieblichen, die Freiheit der Skulpturen gegenüber dem Architekturgerüst bewahrenden Eindruck, wie der des Freiberger Portals ist, macht keins derselben. Man kann nur den Einfluß der fremden Meister bedauern, welche die Veranlassung wurden, daß das Figürlich-Statuarische auch in den umkreisenden Kehlungen des Bogens eingezwängt wurde.

Das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig gehört zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit; die Köpfe haben porträtmäßigen Ausdruck. Ein Standbild Herzog Heinrichs und ein anderes des Bischofs Adelog von Hildesheim, beide kolossal und bemalt, stehen auf dem Chor, sind jedoch weniger vortrefflich als die Figuren des Grabmals. Zwei kolossale Holzstatuen, der heilige Blasius und Johannes der Täufer, sind jetzt ebenfalls im Chor des Doms untergebracht. In der Stiftskirche zu Gandersheim befindet sich die überlebensgroße, in Holz geschnitzte Grabfigur des Herzogs Ludolf, in der Linken das Modell der Kirche, in der Rechten das hochgehaltene Schwert tragend. In Goslar, dann im Dom zu Merseburg und im Kloster Altenzelle bei Nossen sind noch ähnliche Arbeiten erhalten.

Ein Bronzewerk von hoher Vollendung ist der Löwe, welchen Herzog Heinrich vor seiner Burg Dankwarderode in Braunschweig gegen Ende des 12. Jahrhunderts aufstellen ließ. Mit der heraldischen Auffassung der Löwenfigur verbindet sich ein lebendiger Kunstsinn.

Einige Arbeiten in Magdeburg gehören meist dem Ausgange der spätromanischen Periode an. So das Reiterstandbild Kaiser Ottos I. auf dem Altenmarkte, welches erst viel später mit dem schwerfälligen Baldachin überbaut wurde. Neben dem jugendlichen schönen Kaiser stehen zwei weibliche allegorische Gestalten, die eine mit dem Reichsschild, die andere mit einem Fähnlein, auf dem der Reichsadler erscheint. Im Innern des Magdeburger Doms, jetzt in dem kleinen Kuppelbau des Chorumganges, sind zwei thronende Gestalten auf-

gestellt, in welchen Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Editha dargestellt sein sollen. Die bemalten Gestalten sind starr in der Haltung, doch im einzelnen besser als die des Reiterdenkmals. — Der plastische Schmuck des Chors im Dom zu Naumburg, die Statuen der zwölf Stifter und Stifterinnen, sowie die große Kreuzigungsgruppe und die Reliefs am Aeußeren des Lettners, schließen sich im Stil an die Arbeiten in Wechselburg an; doch ist in Naumburg ein Fortschreiten zu dramatischer Lebendigkeit und ein ausgesprochener Schönheitssinn zu bemerken. Unter den Statuen sind die beiden Ehepaare rechts und links an dem Pfeiler bei dem Eingang zum Chorschluß von ausgezeichneter Schönheit. Die Statue einer jungen fürstlichen Witwe im langen Mantel ist geradezu vollendet im Ausdruck und in der Feinheit, mit der die Hände durchgeführt sind (Figur 89). Es giebt in dieser Zeit nichts in den Nachbarländern, was mit dieser deutschen Figur auf gleicher Höhe stände. Die jüngsten Statuen dieser Reihe sind sicher erst am Ende des 13. Jahrhunderts entstanden, zeigen aber noch keine Spur des gotischen Einflusses. Dasselbe gilt von der Kreuzigungsgruppe des Lettners, die bereits einen Christus von stark naturalistischer Bildung giebt, aber doch durch die Anordnung der Gruppe und Wiedergabe der Gewandung den Zusammenhang mit der Wechselburger Gruppe darthut.

Die westfälischen Bildwerke dieser Periode, obgleich von den sächsischen abhängig, bleiben hinter denselben zurück und beschränken sich vorwiegend auf Reliefs an Taufsteinen und Portalfiguren. Ueber der nördlichen Thür des Doms von Soest befindet sich das Brustbild Christi zwischen den Symbolen der Evangelisten; ähnliche Darstellungen kommen an den Portalen von Erwitte und Balve vor, eine Anbetung der heiligen drei Könige an der Kirche von Beckum. An den Taufsteinen in Boke, Elsen, Beckum u. a. O. sind kleine Gestalten ohne Proportion und Leben angebracht. Das Gußwerk des Taufbeckens im Dom zu Osnabrück, aus der Spätzeit des

12. Jahrhunderts, zeigt ebenfalls kleinliche Reliefs und puppenhafte Figuren. Denkmale von monumentaler Wirkung ſind die Portalſkulpturen der Dome zu Münſter und Paderborn. Die Vorhalle des ſüdlichen Hauptportals zu Münſter enthält dreizehn koloſſale Steinfiguren von Heiligen, welche 1261 ausgeführt ſind. Die Figuren ſind durch charakteriſtiſchen Ausdruck der Köpfe bemerkenswert und durch reichbewegten Faltenwurf. Noch freier behandelt erſcheinen die etwa gleichzeitigen Skulpturen am Portal der ſüdlichen Vorhalle des Doms von Osnabrück. Es ſind dies die Statue der Madonna am Mittelpfeiler, acht Statuen von Heiligen, Fürſten und Biſchöfen, ſowie das Relief im Bogenfelde. An der ſüdlichen Thür des Doms zu Paderborn ſteht die heilige Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfeiler, zu Seiten und an den Wandungen

Fig. 89. Standbild einer fürſtlichen Witwe im Dom zu Naumburg.
(Nach W. Bode, „Geſchichte d. deutſchen Plaſtik“.)

je vier Figuren unter spätromanisch stilisierten Baldachinen. Auf die anscheinend altgermanischen Elemente der dekorativen Teile der Portalskulptur ist bereits oben hingewiesen.

Schon in der früheren Periode war im mittleren und unteren Rheingebiet das Zurückbleiben der Plastik gegen die großartigen Leistungen der Architektur zu bemerken; und das Verhältnis bleibt auch in der Spätzeit des romanischen Stils dasselbe. Es ist möglich, daß durch die Kriege des 17. Jahrhunderts, namentlich durch die wütende Zerstörungssucht der französischen Truppen, der Mangel an plastischem Schmuck an den großen Domen von Mainz, Speier und Worms verschuldet ist, indes kann dieser Umstand allein nicht zur Aufklärung genügen; es ist vielmehr anzunehmen, daß überhaupt eine geringere Ausstattung mit Werken der Plastik stattgefunden hat. Uebrigens stehen die vereinzelt vorhandenen Bildwerke im Kunstwert durchaus gegen die sächsischen und die später zu erwähnenden fränkischen Arbeiten zurück. Das Relief im Tympanon über der Nordthür des Doms zu Mainz, Christus in der Mandorla darstellend, welche von zwei Engeln gehalten wird, stammt frühestens vom Ende des 12. Jahrhunderts und ist entschieden schwach in der Ausführung. Die Reliefs über den beiden Portalen der Marienkirche in Gelnhausen sind figurenreiche Darstellungen; das eine giebt die Kreuzigung, das andere Maria zwischen vier weiblichen Heiligen thronend wieder und ist mit dem Namen Heinrich Bingerhut bezeichnet. Beide Reliefs, gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, kennzeichnen sich als Arbeiten einer zurückgebliebenen Kunstschule. Am Oberrhein sind die Skulpturen der Vorhalle und des Innern des Freiburger Münsters bemerkenswert; dieselben gehören zwar schon der gotischen Epoche an und verraten französischen Einfluß, zeigen indes immer noch charakteristische Züge des deutsch-romanischen Stils, ähnlich oder noch mehr als die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen in der Vorhalle des Magdeburger Doms. Die Freiburger

Skulpturen gehören meist noch der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. — In den Gegenden des Unterrheins sind ebenfalls nicht allzuviel Skulpturen erhalten. In Sta. Maria im Kapitol zu Köln befindet sich eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, merkwürdig als eine der frühesten Freifiguren in Deutschland, welche diese Darstellung geben. Vermutlich erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind zwei kleine Reliefs im Museum zu Köln, den Tod der Maria und die Himmelfahrt enthaltend; sie zeigen indes keinen Fortschritt gegen die früher übliche Auffassung. Der Grabstein eines Grafen Heinrich († 1258) in der Kirche zu Altenberg ist einfach gehalten; reicher sind die Grabmäler zu Sayn und Laach, das erste das eines Grafen Heinrich III. von Sayn († 1246) und seines Söhnchens, das andere des Pfalzgrafen Heinrich IV. († 1095), welcher als Gründer der Abteikirche zu Laach mit dem Kirchenmodell in der Hand dargestellt ist. Die reichen Baldachine über dem Grabe tragen sechs nach innen geneigte Säulen. Die beiden letztgenannten Grabmäler sind aus Holz geschnitzt. Die Grabfigur in Sayn ist reich in der Gewandung und von bewegter Haltung, während die Figur des Pfalzgrafen schlichter gehalten ist. Diese unterrheinischen Grabmäler zeigen in Anordnung und Auffassung eine gewisse Uebereinstimmung mit den gleichzeitigen sächsischen, ohne jedoch diese ganz zu erreichen. Einige Reliefs schmücken die in dieser Periode aufkommenden reicheren Kirchenportale. Das Relief im Bogenfelde des Portals der Pfarrkirche zu Andernach stellt das Lamm Gottes in einer von zwei Engeln gehaltenen Rundung dar. Die Einzelfiguren zeigen eine freie Bewegung und reiche, durch zierlichen Faltenwurf belebte Gewandung. — Die Stiftskirche zu Wetzlar in Hessen hat an dem Portal des südlichen Seitenschiffs einen Schmuck von Statuen erhalten, die vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind und sich glücklich mit der umgebenden Architektur verbinden. Ueber der Thür erscheint die heilige Jungfrau mit zwei Heiligen zur

Seite, darüber im Giebel ein thronender Christus. In einer Nische neben dem Portal sind zwei schwebende Engel mit Spruchbändern und etwas tiefer zu den Seiten Abel und Kain mit ihren Opfergaben angebracht. Die schlanken, wenig belebten Gestalten sind immerhin von zierlicher, würdiger Wirkung. Die Skulpturen am romanischen Portal der Liebfrauenkirche in Trier tragen bereits ausgesprochen gotischen Charakter.

Die Skulptur dieser Periode in Franken zeigt einen etwas zwiespältigen Charakter, insofern als die Skulpturen des Bamberger Doms ganz für sich stehen und die sonst vorhandenen bei weitem übertreffen. Die zahlreichen kleinen Reliefs an der Fassade und an der Südseite der Johanniskirche in Gmünd, bereits vom Anfange des 13. Jahrhunderts, sind noch ganz puppenhaft starr in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt; dagegen wird die Ornamentik und die vorkommende Tierdarstellung durch einen frischen Naturalismus belebt. Das Relief über dem Portal der Stiftskirche zu Aschaffenburg, eine heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Alexander und Paulus darstellend, dann die Ueberreste eines anderen Portalschmucks an der Kirche zu Neustadt a. M., welche Maria mit den beiden Stiftern, Karl dem Großen und Bischof Martin, wiedergeben, jetzt außen am Chor eingemauert, sind sämtlich noch ziemlich unbelebt und ohne naturalistischen Zug. Fortgeschrittener erscheint das kolossale hölzerne Kruzifix der Kirche in Aschaffenburg, welches noch mit der alten Bemalung versehen ist. Die beiden ältesten Bischofsgrabmäler im Dom zu Würzburg, Gottfrieds I. und Gottfrieds II., etwa 1200 entstanden, sind im Figürlichen noch starr und schwerfällig. Dasselbe gilt von einem Relief in der Sammlung des historischen Vereins in Würzburg, welches die heilige Jungfrau zwischen den zwei Johannes wiedergiebt, doch sind hier mindestens die Köpfe edel gebildet, wenn auch der Faltenwurf der Gewänder noch ungeschickt behandelt ist. — Ganz abweichend von allem Vorigen, wieder großartig und anmutig im Sinne

der obersächsischen Schule in Wechselburg und Freiberg, zeigt sich die Plastik an dem reichen Figurenschmuck des Doms in Bamberg. Wahrscheinlich hat bei diesen Skulpturen französischer Einfluß eingewirkt, indes besitzt Frankreich selbst kaum viel Gleichwertiges aus seiner gleichzeitigen frühgotischen Epoche, und die Bamberger Arbeiten erscheinen in ihrer individuellen, lebensvollen Auffassung durchaus als Ausprägungen deutscher Gemütstiefe. Die älteren Skulpturen des Doms, noch von altertümlicher herber Auffassung, gehören dem 1237 geweihten Ostchor, dem sogenannten Georgenchor, an und sind am Schluß des 12. oder am Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden; die jüngeren Arbeiten setzen sich bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fort. Die älteren Skulpturen sind Hochreliefs in den Arkadennischen an den beiden Brüstungswänden des Chors. An der Nordseite befinden sich das Relief der Verkündigung und sechs Reliefs von je zwei männlichen Heiligen, an der Südseite erscheinen der Erzengel Michael und wieder sechs Paare von Heiligen. Die Statuen, meist Apostel und Propheten, sind paarweise zu einander in dramatische Handlung gebracht; sie erscheinen in heftiger Bewegung und ausdrucksvoller Gebärde der charaktervoll ausgebildeten Köpfe. Einzelne derselben zeigen jüdischen Typus. Die Gewandung der Figuren vermag der sonstigen fortgeschrittenen Auffassung noch nicht zu folgen, sie bleibt etwas starr und einförmig. Derselben älteren Schule gehören die sechs kleineren Figuren von Propheten an, welche auf ihren Schultern Apostel tragen und an der linken Außenwandung des nördlichen Portals angebracht sind. Das Relief im Bogenfelde der nördlichen Thür des Ostchors stellt eine thronende heilige Jungfrau mit dem Kinde dar, zwischen den Heiligen Georg und Petrus, Kaiser Heinrich, seiner Gemahlin und einem Bischof, zu deren Füßen ein Geistlicher in kleiner Figur kniet, und ist eine geringere Arbeit derselben Richtung.

Die jüngere Gruppe von Bildwerken des Bamberger Doms ist von der vorigen merklich verschieden; es herrscht in

denselben eine vornehme Ruhe, es zeigen sich abgeklärte Verhältnisse, schöne Formen und eine großartige, freie, durchgebildete Gewandung. Zu diesen Arbeiten gehören die sechs lebensgroßen Statuen des Fürstenportals im Georgenchor, links der heilige Stephan, die Kaiserin Kunigunde und der Kaiser Heinrich II., rechts Petrus, Adam und Eva. Die beiden letzten, unbekleideten Figuren sind noch nicht ganz anatomisch richtig in den einzelnen Körperteilen durchgebildet, doch zeigen sie einen edelen Fluß der Linien und ein entschiedenes Bestreben nach Schönheit. Die vier Gewandstatuen müssen aber zu den vornehmsten Schöpfungen der deutschen Plastik gesetzt werden; sie zeichnen sich durch charaktervolle deutsche Rassenköpfe, durch ruhige Haltung und durch künstlerisch auf Wirkung berechnete Gewandung aus. Ganz in dieselbe Reihe gehört die Reiterstatue Kaiser Konrads III., welche auf einer breiten Konsole an einem Pfeiler neben dem Aufgang zum Georgschor angebracht ist (Figur 90). Das Pferd ist weniger gelungen als die gutsitzende Reiterfigur, zeugt aber immerhin von eigener Naturbeobachtung. Außer den genannten sind im Georgschor noch drei Idealfiguren in Lebensgröße vorhanden, die beiden Statuen einer Verkündigung und die Sibylle genannte Figur einer älteren Frau. Diese Bildwerke zeigen sich als die fortgeschrittensten und vollendetsten. Der Engel mit dem typischen Lächeln wirkt großartig durch den freigeschwungenen Faltenwurf des langen Gewandes. Die Maria ist ausgezeichnet durch den holdseligen und doch erhabenen Ausdruck des Kopfes, zugleich durch ihre anmutsvolle Haltung; die Sibylle zeigt eine strenge Größe im Verein mit dem größten Reichtum eines zu künstlerischer Wirkung gebrachten Faltenwurfs (Fig. 91 S. 316). Vollendetere Figuren als diese hat die deutsche mittelalterliche Plastik niemals hervorgebracht; kaum giebt es Werke der deutschen Renaissance, welche sich mit dieser Bamberger Arbeit messen können. Aehnlich und etwa gleichzeitig sind zwei benachbarte männliche Statuen,

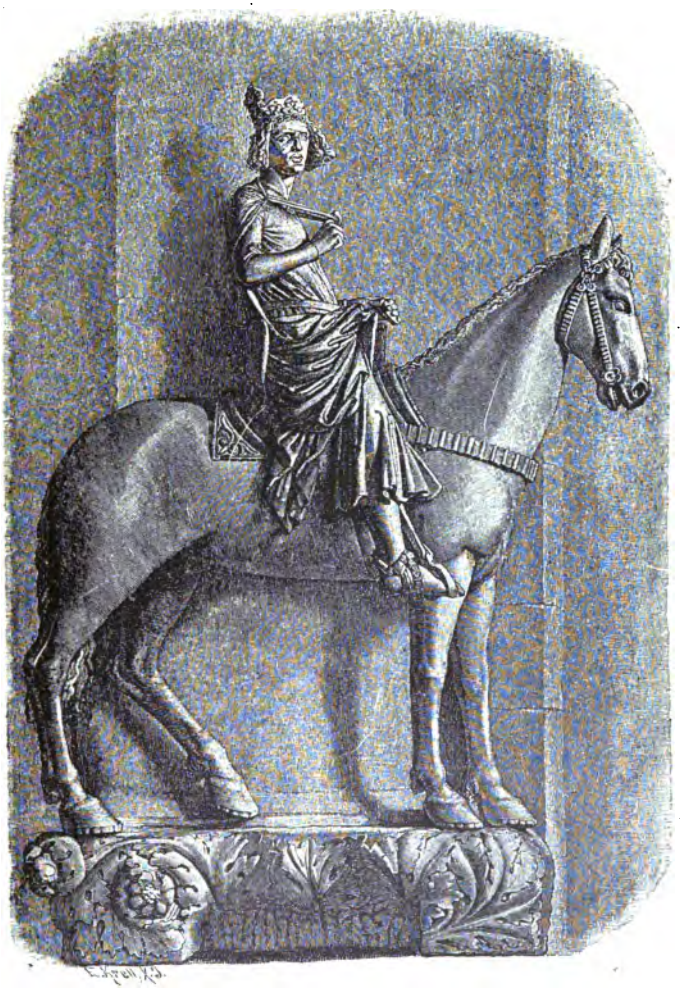

Fig. 90. Reiterstatue Konrads III. im Dom zu Bamberg.
(Nach W. Bode, „Geschichte der deutschen Plastik".)

ein heiliger Bischof und ein heiliger Dionysios; sie deuten in dem weicheren Fluß der Glieder, in der Neigung zu ausgebogener Haltung, in dem typischen Lächeln und der reichen

Fig. 91. Statue der Sibylle im Dom zu Bamberg.
(Nach W. Bode, „Geschichte der deutschen Plastik".)

kleinen Fältelung der Gewänder bereits auf den Ausgang der romanischen Kunstepoche.

Die Gestalten am großen Nordportal, die beiden großen Statuen des Alten und Neuen Bundes zu Seiten desselben, sind einfach und vornehm ruhig in der Haltung, schön in der Faltengebung und könnten dem Meister der jüngeren Bildwerke des Georgschors angehören. Weniger gelungen zeigen sich die übrigen Arbeiten desselben Portals. Im Tympanon erscheint eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, zu ihrem Vorteil auf wenige Figuren beschränkt; indes erscheinen dieselben in ganz verschiedener Körpergröße, einzig der Ausfüllung des Bogenfeldes zu Liebe. Außerdem stört die überreiche Fältelung der Gewänder und das starre Lächeln in einigen Köpfen der Seligen. Der sitzende Abraham, der die drei Figürchen der Seelen im Schoße hält links vom Tympanon,

ebenso die Statuette des posaunenblasenden Engels ebenda sind sonst edel gebildet, zeigen indes ähnliche Mängel wie das Tympanonrelief. Die Tumba des Papstes Clemens II. († 1047), des ehemaligen Bischofs von Bamberg, die ihm mehr als 200 Jahr nach seinem Tode errichtet wurde, befindet sich jetzt im Westchor des Doms. Die Grabplatte ist schmucklos, dagegen sind ringsum Reliefs an den Wandungen angebracht, welche die Allegorien kirchlicher Tugenden und eine Vision des Papstes in Gestalten von reicher Fülle, lebhaftem Ausdruck und selbst heftigen aber teilweise glücklichen Bewegungsmotiven darstellen. Sämtliche Reliefs sind flach gehalten und sorgsam im einzelnen durchgebildet; sie bezeichnen durch volle Formen der Köpfe und das typische Lächeln der Frauen bereits den Uebergang zur Gotik.

Die frühere phantastische Richtung der bayerischen Skulptur, welche es liebte, unklare Figuren in engster Verbindung mit üppiger Blattornamentik darzustellen, bleibt auch in dieser Periode immer noch bestehen. Sonst sind Werke rein figürlichen Inhalts nur spärlich vorhanden und von geringem künstlerischen Wert. Landshut besitzt eine Reihe bemerkenswerter Bildwerke, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, im Innern der Kapelle auf der Burg Trausnitz; dieselben sind in Stuck ausgeführt gleich vielen Skulpturen der sächsischen Kirchen. An der Brüstung des Chors erscheint ein thronender Christus mit Maria, den Aposteln und Johannes dem Täufer, über der Chornische befinden sich ein Relief der Verkündigung und die Statuen zweier weiblichen Heiligen, Barbara und Katharina; endlich bemerkt man das von der Decke herabhängende kolossale Kruzifix mit Maria und Johannes zur Seite. Die letztgenannten Figuren sind von überschlanker Bildung und einigermaßen starrer Gewandung, während die übrigen mehr belebt und anmutiger sind. Die etwa gleichzeitigen Grabfiguren Ludwigs des Kelheimers († 1231) und seiner Gemahlin († 1240), jetzt unweit Landshut in der Afrakapelle zu Seligenthal aufgestellt,

gehören derselben Richtung an und sind ebenfalls über einen Holzkern in Stuck ausgeführt. Bei weitem roher, aber nicht viel früher sind zwei Grabsteine im Dom zu Freising.

Die abenteuerlichen verworrenen Gestaltungen der Plastik setzen sich, ähnlich wie in Bayern, auch in Oesterreich fort. Die Hochreliefs, welche außen am Chor der Kirche von Schöngräbern bei Wien angebracht sind, im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden, springen ohne jede Einrahmung aus der Mauerfläche vor und stellen den Sündenfall und die Erlösung dar. Die Gestalten sind derb naturalistisch aufgefaßt, jedoch ohne ein feineres Eingehen auf Naturwiedergabe zu verraten. — Einen ähnlich rohen Charakter zeigen die dürftigen Anfänge der Kirchenplastik in Böhmen, welche wohl sämtlich erst im 13. Jahrhundert entstanden sind. Zu diesen Arbeiten gehört der Altar in der St. Georgskirche in Prag und das Relief der Auferweckung des Lazarus ebenda, das Relief über der Thür in St. Jakob zu Sedlec u. a. — In Schlesien zeigt das Südportal der Magdalenenkirche in Breslau, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts stammend, dieselben phantastischen Gestalten, wie sie in einzelnen österreichischen und böhmischen Werken vorkommen. Dagegen scheinen die deutschen Kolonisten in einigen Fällen den Charakter der sächsischen Schule nach Schlesien übertragen zu haben. — Auch in Siebenbürgen zeigt sich der Einfluß der deutschen Kolonisten. Die Reliefs am Portal der Krypta des Doms von Fünfkirchen, welche Jugendgeschichten Christi wiedergeben, scheinen hier die ältesten zu sein. Etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt der Bildschmuck der Kirchenportale von Tischnowitz in Mähren und von St. Ják in Ungarn. In Tischnowitz erscheint im Bogenfelde der thronende Christus in der Mandorla, zu Seiten zwei fürstliche Ritter in kleinen Figuren nebst ihren Schutzheiligen; an der Fassade stehen die Statuen der Apostel. Im Bogenfelde des Portals von St. Ják ist das von zwei Engeln gehaltene Brust-

bild Christi angebracht, darüber in Nischen die Einzelfiguren Christi und der Apostel.

In Schwaben und im Elsaß verbreitet sich wieder der plastische Schmuck der Kirchen hauptsächlich durch das um die Mitte des 13. Jahrhunderts stattfindende Eindringen der reichen Portalbildungen unter französischem Einflusse. Namentlich tritt die Einwirkung des Fremden am Straßburger Münster hervor. Romanischen Charakter haben daselbst nur die Bildwerke am Aeußern und im Innern des romanischen Querschiffs (Figur 92 S. 320). Am Doppelportal des südlichen Kreuzarms sind noch die beiden Statuen des Alten und Neuen Bundes aus der durch die französische Revolution veranlaßten Zerstörung der kirchlichen Denkmale gerettet. Diese zur Seite des Portals stehenden Figuren sind von großer Schönheit und geben Frauengestalten von vornehmer Haltung, edeler Körperbildung, schönen Gesichtsformen und ausdrucksvoll behandelter Gewandung wieder. Die zierlichen Langfalten lassen durch die Gurtung über den Hüften die vollen Formen in anmutiger Weise zur Geltung kommen, ohne die strenge Züchtigkeit zu verwischen. Die beiden Figuren sind mit dem Namen einer Künstlerin Savina bezeichnet. Von den gleichfalls erhaltenen Reliefs in den Bogenfeldern des Portals erscheint das die Krönung Mariä darstellende neben den genannten Einzelfiguren weniger vorteilhaft. Die Komposition ist nüchtern und läßt leere Stellen, außerdem fehlen Bewegung und Ausdruck. Das Relief des zweiten Bogenfeldes, den Tod Mariä darstellend, ist figurenreicher als das erste und zeichnet sich gegen dasselbe durch starken Gefühlsausdruck und lebensvolle Bewegung aus. Es ist in dem zweiten Relief bereits ein Anklang an gotische Stilisierung bemerkbar. Im Innern des Querschiffs des Doms in Straßburg sind an dem sogenannten Engelpfeiler eine Anzahl Statuen erhalten, die in drei Reihen übereinander die lebensgroßen Figuren Christi, der Evangelisten und sieben posaunenblasender Engel wiedergeben. Diese Statuen sind den Portalfiguren verwandt, erreichen dieselben jedoch nicht

ganz. Die Engel sind zu schlank, ihre kleinen Köpfe zu ausdruckslos gebildet und die zierlichen Langfalten der Gewandung sind zu einförmig. Die Evangelistengestalten sind durch ihre

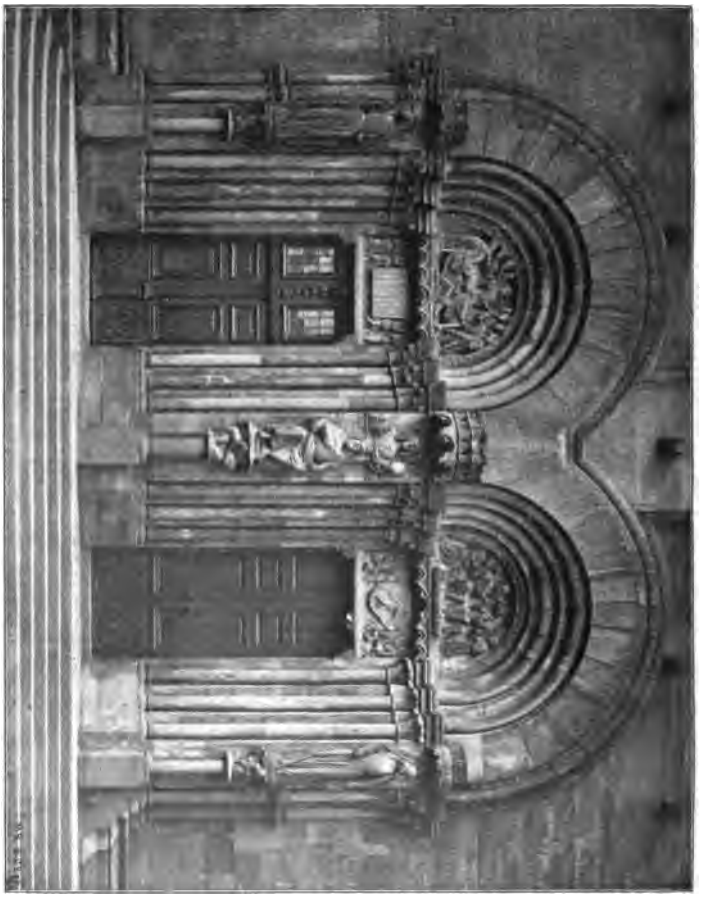

Fig. 96. Portal des Querschiffs vom Münster zu Straßburg. (Nach einer Photogr. v. Alfr. Wolf, Straßburg.)

bärtigen, indes dennoch jugendlichen Köpfe, sowie durch ihre glücklichen Körperverhältnisse bevorzugt, aber es fehlt ihnen das Element der charakteristischen Unterscheidung. Ueber den Statuen

des Pfeilers erscheinen reiche romanische Baldachine aus der Zeit kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts und gleichzeitig mit diesen können die Pfeilerstatuen entstanden sein. Die Skulpturen des Portals könnten danach um einige Jahrzehnte später angesetzt werden.

Die Malerei nimmt in der spätromanischen Periode einen großartigen Aufschwung und gelangt nun zum vollendeten Ausdruck eines wirklich deutsch-nationalen Wesens, ohne Anlehnung an die antik-altchristlichen oder byzantinischen Muster. Die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts reich aufblühende, nicht mehr latinisierende deutsche Dichtung schuf einen Kreis von Gestalten, für deren Wiedergabe eine selbständige, ernstlich auf die Erscheinungen der Natur gegründete Formensprache unerläßlich war. Es kam noch nicht zum gelungenen Ausdruck feinerer Seelenregungen, aber es bildete sich bereits ein stilistisches, der deutschen Rasse gemäßes Schönheitsideal, welches dem der Antike ganz fremd war. Die Frauengestalten zeigen einen kleinen Kopf, rundliche Stirn, kleine Nase und kleinen Mund, das Kinn mit dem Grübchen, schmale Schultern, dünne Taille und zarte Hüften. Im Ganzen ist eine kindliche Anmut der Frauengestalten vorherrschend. Die Männerfiguren sind derber gebildet, nehmen aber an den erwähnten Vorzügen teil. Technik und Farbengebung machen ebenfalls Fortschritte, indem die Umrisse feiner werden, die Modellierungen gleichmäßiger, die Farben kräftiger ohne Buntheit. In der deutschen Dichtung dieser Periode machte sich ein starker Zusammenhang mit französischen Sagenkreisen geltend, aber die deutsche Malerei entlehnt von Frankreich keine Typen, sie erschafft diese ganz und gar selbständig. Wandmalerei und Buchmalerei nehmen gleichzeitig an den geschilderten Fortschritten teil, und in beiden Gattungen sind äußerst zahlreiche Arbeiten geschaffen und auch noch erhalten.

An dem künstlerischen Aufschwung, der sich in der Buchmalerei geltend macht, ist diesmal Bayern und Elsaß am stärksten beteiligt. Die Zeichnungen zu der Handschrift des Lustgartens

der Herrade von Landsberg, von 1165 bis 1175 im Elsaß entstanden, jetzt nur noch in Durchzeichnungen erhalten, überraschen als Versuche einer durchaus selbständigen Naturschilderung. Die Darstellungen aus dem Leben Christi zeigen noch am meisten die Anlehnung an ältere Typen, aber daneben tritt in anderen Szenen das treue Beschreiben der Wirklichkeit hervor

Fig. 93. Superbia; aus dem Lustgarten der Herrade.
(Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

und die Aeußerungen einer freien Dichterphantasie, welche oft an das Erhabene streifen (Figur 93). Beispiele der letzteren Art bieten die Personifikationen der Elemente, sowie die Kämpfe zwischen Tugenden und Lastern. In den Köpfen der Figuren zeigt sich eine neue rundliche Form mit natürlich behandeltem Haar, und die Charakteristik der Rasseneigentümlichkeit wird

sogar auf die Wiedergabe der jüdischen ausgedehnt. Porträtartige Individualisierung wird allerdings nicht erreicht. Das Bemerkenswerte und Neue an der Bilderausstattung des **Hortus Deliciarium** der Herrade ist die vielfache Wiedergabe weltlicher Begebenheiten. Diese Vorliebe für die Darstellung des Profanen neben dem Kirchlichen kann überhaupt als bezeichnend für die neue Richtung der Kunst angesehen werden. — Die Bilderhandschrift des „Liets von der Maget" von Werner von Tegernsee, welche sich im Berliner Museum befindet, entstand gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Die Bilder sind in schwarzen und roten Umrissen auf farbig gedecktem Grunde ausgeführt und zeigen dramatischen Ausdruck, wie auf dem Blatte mit den bethlehemitischen Müttern oder sie sind mild und innig, wie an anderen Stellen. An den Figuren ist durchgängig die Zeittracht angewendet. Eine aus derselben Zeit stammende und gleichfalls im südlichen Bayern entstandene Bilderhandschrift ist die Eneit des Heinrich von Veldecke, jetzt in der Bibliothek zu Berlin. In den Bildern sind Turniere, Jagden und Seefahrten mit besonderer Vorliebe dargestellt, und noch besser sind die Liebesszenen und häuslichen Begebenheiten geraten. Die Federzeichnungen zum Rolandslied des Pfaffen Konrad, in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, sind ganz einfach in der Technik, zeigen aber die Fähigkeit zur klaren Gestaltung der Vorgänge. In der Münchener Bibliothek findet sich eine Sammlung der Vagantenlieder mit Zeichnungen, die unmittelbar Liebe und Liebesgenuß zum Gegenstande haben. Dieser Reihe schließt sich die Handschrift des Tristan in der Münchener Bibliothek an; dann der Sachsenspiegel in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg u. a. Ein Passionale, aus Kloster Zwifalten stammend, jetzt in der Bibliothek zu Stuttgart, um 1180 geschrieben, ist hervorragend in den geistreich erfundenen Initialverzierungen, die schöne figürliche Szenen enthalten und außerdem die Erinnerung an die nordischen Tierbildungen wieder auffrischen. In einer Handschrift aus dem Kloster zu Scheiern tritt uns

bereits eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit entgegen, der Mönch Konrad (um 1241). Sein Matutinalbuch, der Verherrlichung der Gottesmutter gewidmet, zeigt sich ganz hervorragend in einzelnen Darstellungen, besonders in denen des apokalyptischen Weibes, den Szenen zur Faustlegende u. a. Die Bilder sind mit großartiger und reicher Phantasie entworfen und verraten zugleich ein entschiedenes Talent zum liebenswürdigen und naiven Erzählen der Begebenheiten. Die Figuren sind schlank und dennoch kräftig gebildet, die Verhältnisse sind richtig, und besonders sind Hände und Füße mit Verständnis gezeichnet. Die Arbeiten Konrads stehen auf der Grenze des Ueberganges zur gotischen Stilisierung. Für Süddeutschland bezeichnet ein aus Mainz stammendes Evangeliar, in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg, den Höhepunkt der Entwicklung. Die Gestalten sind richtiger gezeichnet als früher und in der Ornamentik kündigen sich bestimmte Naturformen an (Fig. 94).

Fig. 94. Initiale aus einem Evangeliar der Schloßbibliothek in Aschaffenburg.
(Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".)

Im Norden Deutschlands war der Gang der Entwicklung ein langsamerer als im Süden. Das Evangeliar des Mönchs Hermann im Kloster Helmarshausen an der Diemel, für Herzog Heinrich den Löwen geschrieben, jetzt im Besitze des Herzogs

von Cumberland, entspricht im Widmungsbilde noch dem Stil der ottonischen Zeit. Das im Rathause zu Goslar aufbewahrte Evangeliar, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts stammend, enthält Bilder alten und neuen Stils nebeneinander. Für die westfälische Kunst ist ein Evangeliar aus dem Kloster Hardehausen bei Warburg, jetzt in der Bibliothek zu Kassel, bemerkenswert. Die Bilder sind noch in Deckfarben ausgeführt und zeigen ein Schwanken zwischen den gedrungenen Verhältnissen der romanischen Spätzeit und den schlankeren der Uebergangsperiode. Die Kompositionen sind mehrfach mit selbständigen Zügen ausgestattet, so erscheinen bei der Himmelfahrt in einer Gruppe die Apostel, in der anderen Gestalten aus dem Volke. Auch Schlesien erscheint in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. an der Buchmalerei beteiligt: ein **Psalterium Nocturnum** aus dem Cisterzienserinnen-Kloster zu Trebnitz, jetzt in der Universitätsbibliothek zu Breslau, enthält in den Vollbildern, noch mehr jedoch in den Initialen eine große Anzahl neuer Bildungen.

Die Wandmalerei nahm in den Kirchen der spätromanischen Periode einen bedeutenden Platz ein, und obgleich das Meiste vernichtet ist, so ist doch wenigstens soviel vorhanden, um die Entwicklung in den verschiedenen Landschaften verfolgen zu können. Wandmalereien in weltlichen Gebäuden scheinen nur sehr selten zur Ausführung gekommen zu sein, und es ist davon nichts nennenswertes erhalten. Der Fortschritt in der Wandmalerei findet nicht so rasch statt als in der Buchmalerei, da schon die alte, nicht so leicht zu beseitigende Technik eine Stütze für die Fortdauer des Ueberlieferten sein mußte. Den wesentlichsten Einfluß der Buchmalerei auf die Wandmalerei bemerken wir in dem vollständigen Uebergange des Kreises der ornamentalen Formen von dieser auf jene.

Erst in dieser Periode treten die Rheinlande, entsprechend ihrer hohen Entwicklung auf dem Gebiete der Architektur, auch in der Malerei bahnbrechend hervor; was, wie schon oben gesagt,

in der Plastik nicht der Fall war. Aus der Zeit zwischen 1151 und 1156 stammen die bedeutenden Wand- und Deckenmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf. Die Halbkuppel der Hauptapsis enthält den thronenden Christus, umgeben von den Aposteln; zwischen den Fenstern erscheinen nochmals die Apostel in sitzenden Figuren und verschiedener Charakterisierung. Die Malereien in den Gewölbkappen der vier rechteckigen Kreuzarme und des Mittelquadrats schildern die Visionen des Ezechiel und in den Halbkuppeln der drei Kreuzarme sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Verklärung und Kreuzigung Christi abgebildet. Im Westarme zwischen den Fenstern erscheinen noch die Allegorien der die Laster besiegenden Tugenden. Der Kreis der herkömmlichen Typen und Formen ist zwar in diesen Malereien nicht überschritten, doch zeigt sich ein entschiedener Fortschritt in der Wiedergabe der Gebärdensprache und in der individuellen Bildung der Nebenpersonen. Die Umrißzeichnungen sind auf blauem oder grünem Grunde gezogen und mit deckenden Farben ohne einen Versuch der Modellierung ausgefüllt. Die Apsis der Oberkirche von Schwarzrheindorf zeigt wieder den thronenden Christus zwischen den Symbolen der Evangelisten und Heiligen, ihm zu Füßen erscheint der Stifter, weiter unten eine Schar Heiliger. Am Kreuzgewölbe ist noch zweimal Christus und zweimal Maria dargestellt, jedesmal in der Umgebung von Heiligen. — Die Deckenbilder im Kapitelsaale der Abtei Brauweiler bei Köln sind in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden. Die Gemälde stellen im Zusammenhange den biblischen Gedanken vom seligmachenden Glauben dar, verkörpert durch die hinweisenden Gestalten des Alten und Neuen Testaments. Die reliefartigen Kompositionen sind nicht immer glücklich, bringen indes oft eine erhabene Wirkung hervor. Die Zeichnung des Figürlichen ist etwas besser als in Schwarzrheindorf, doch behält das Nackte eine magere Steifheit, dagegen sind die Gewänder sehr faltenreich und gut angeordnet.

Die Wandbilder in der Chornische der Kirche zu Brauweiler sind um einige Jahrzehnte jünger als die Deckengemälde; der thronende Christus von Heiligen und Cherubim umgeben besitzt wieder den Zug von Erhabenheit, und die Prophetengestalten zwischen den Fenstern zeigen Spuren von Einzelcharakteristik. — Bemerkenswert sind die zehn mächtigen, auf Schieferplatten gemalten Apostelbilder vom Beginn des 13. Jahrhunderts, welche wohl bestimmt waren die Brüstung des Apostelchors von St. Cunibert in Köln zu umkleiden und noch erhalten sind. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts sind die Heiligenfiguren an den Wänden der Taufkapelle von St. Gereon in Köln entstanden. Die männlichen Gestalten sind schlank gebildet und besitzen etwas von höfischer Zierlichkeit; in den Säumen der Gewänder der weiblichen Gestalten tritt der gekräuselte Faltenwurf etwas zum Schaden der monumentalen Ruhe auf. Die Malereien an den Kreuzgewölben der Kirche Sta. Maria-Lyskirchen in Köln, gegen 1280 ausgeführt, erzählen die Geschichte Christi unter paralleler Gegenüberstellung der Verheißungen aus dem Alten Testamente. Die Gestalten sind schlank, bereits von weich gebogener Haltung und teilweise mit fein beseelten Köpfen ausgestattet. Für die Anfänge der Tafelmalerei in den Rheinlanden kommen die in der Taufkapelle des Doms zu Worms aufbewahrten Tafeln in Betracht, die wohl ursprünglich die Thüren eines Reliquienschreins gebildet haben. Auf der einen Tafel erscheinen Petrus und Paulus, auf der anderen Stephanus und ein heiliger Bischof. Die Malereien gehören der Mitte des 13. Jahrhunderts an und unterscheiden sich in Stil und Auffassung in Nichts von den gleichzeitigen Wandmalereien.

Die westfälische Wandmalerei unterscheidet sich von der rheinländischen durch das Fehlen der großen geschlossenen Bilderkreise. Zu den frühsten erhaltenen Malereien in Westfalen gehören die in der Chorapsis des Patroklus-Münsters zu Soest, welche gegen 1166 ausgeführt sind. Christus ist

in der Mandorla thronend kolossal gebildet und von geheimnisvollen Symbolen, außerdem von den Gestalten der Apostelfürsten, von Maria und Johannes umgeben. Diese noch ganz in der feierlichen Ruhe altchristlichen Stils gehaltene Glorie wird durch einen Fries, welcher die Brustbilder von Heiligen enthält, von vier darunter sitzenden mächtigen, durch Baldachine bekrönte Kaiserfiguren getrennt. Auch die Fensterlaibungen der Chorwand zeigten figürliche Malereien. Die Kaiserfiguren sind einfach, doch keineswegs starr gehalten, ihre Verhältnisse sind richtig und der Faltenwurf der Gewänder von ruhiger Wirkung. Aehnlich den vorigen sind die Apsidenmalereien in der St. Kiliankirche zu Lügde bei Pyrmont. Die Wandmalereien in der Nicolaikirche zu Soest stammen aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts und umfassen nur den altbekannten Gestaltenkreis: Christus zwischen den Symbolen der Evangelisten und zwischen Heiligen, die zwölf Apostel und den heil. Nicolaus von Schutzsuchenden angefleht. Indes sind die Gewänder unruhiger und flatternder angeordnet, als dies bei rheinischen Malwerken der Fall ist. In dieselbe Zeit gehören die Wandmalereien in der Kirche zu Methler bei Dortmund. In der östlichen Gewölbkappe des Chors thront der segnende Christus in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla, darüber befindet sich die Verkündigung und noch tiefer stehen die Apostel Petrus und Paulus nebst zwei Heiligen. Eine Veränderung gegen die alten Typen kommt nur in der unruhigen Gewandung zum Ausdruck. An der Nord- und Südwand der Kirche und den zugehörigen Gewölbkappen sind noch verschiedene Heiligengestalten gemalt, unten ein großartig ausgeführter Johannes der Täufer. Die merkwürdige Darstellung eines zeitgeschichtlichen Vorganges giebt das aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts stammende Wandbild im nördlichen Kreuzarm des Doms zu Münster, welches die Unterwerfung der Friesen unter die geistliche Gewalt des Bischofs von Münster darstellt. Dem in der Mitte stehenden

heiligen Paulus nahen die Vertreter der vier friesischen Landschaften zu lebendigen Gruppen geordnet, obgleich den einzelnen Gestalten die Individualisierung abgeht; nur die Tracht ist die zeitgemäße. Die Ausführung des Gemäldes erhebt sich nicht über handwerkliches Können. — Westfalen hat bereits in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einige beachtenswerte Proben der Tafelmalerei geliefert, welche zum Schmuck der Altäre dienten, als Antependien oder Aufsätze. Die Holztafel des Antependiums der Walpurgiskirche in Soest, jetzt in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins daselbst, stammt von etwa 1166 und scheint das älteste erhaltene Werk deutscher Tafelmalerei zu sein. In der Mitte thront ein jugendlich gebildeter Christus, in einem Vierpaß eingeschlossen und von den Evangelistensymbolen umgeben; zu beiden Seiten stehen in Doppelarkaden: die heilige Walpurgis und Maria, Johannes der Täufer und ein Bischof; außerdem erscheinen in Medaillons eingeschlossen noch zwei Prophetenbrustbilder. Der deutsche Ausdruck kommt besonders in der Christusfigur zur Geltung, während die der Heiligen noch an die ältliche Magerkeit byzantinischer Tafelbilder erinnern, die damals überall zur Hand waren. Die Farben sind in Tempera auf Goldgrund aufgetragen. Ein Altaraufsatz aus der Kirche der heiligen Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Berliner Museum, enthält in der Mitte die Kreuzigung, zu Seiten Christus vor Kaiphas und die Marien am Grabe (Fig. 95 S. 330). Die Typen der Figuren stehen im allgemeinen noch denen der karolingischen Zeit nahe, jedoch kommt ein neues Element in der lebensvolleren Gruppierung, in dem Bestreben nach Individualisierung und in den schlanken Körperverhältnissen zur Geltung. Ein anderer Altaraufsatz im Berliner Museum, ebenfalls aus der Wiesenkirche zu Soest stammend und den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts angehörend, ist merkwürdig durch eine Darstellung der heiligen Dreieinigkeit in der mittleren Abteilung: Gott-Vater, thronend, hält in den ausgestreckten

Fig. 95. Soester Antependium. Königl. Gemäldegalerie in Berlin. (Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei“.)

Händen das Kreuz mit dem Sohne, und über dem Kreuz schwebt der heilige Geist als Taube, in eine Scheibe eingeschlossen. Die Figur Gott-Vaters tritt hier in einer Bildung auf, welche den Visionen Daniels und Johannis entspricht, wenn auch im Körperlichen mit einer Anlehnung an den Abraham der Buchmalereien. In den Seitenabteilungen des Altaraufsatzes sind Maria und Johannes in machtvoller Bildung dargestellt, ganz ohne Zusammenhang mit den überlieferten altchristlichen Typen.

Die Denkmale der Wandmalerei in Sachsen sind zahlreich, zeigen ein gutes Verständnis der Verhältnisse und klare Gewandbehandlung, auf welche Eigenschaften die hervorragende Entwickelung der sächsischen Plastik gewiß nicht ohne Einfluß geblieben ist. Ein etwa 1186 entstandenes Malwerk ist das Apsidenbild in der Neuwerkerkirche zu Goslar, welches noch ganz auf dem Boden der früheren Periode steht. Hier sehen wir Maria, die Patronin der Kirche, als Himmelskönigin in farbiger Mandorla thronend, das segnende Christuskind vor sich auf dem Schoße haltend. Umgeben ist Maria von sieben Tauben, den Sinnbildern der sieben Gaben des heiligen Geistes, und zur Seite erscheinen noch je einer der Apostelfürsten und ein knieender Engel. Das Wandbild des Todes Mariä, in der Vorhalle der Wiedenkirche zu Weida, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammend, zeichnet sich durch das Streben nach wahrem Ausdruck der Empfindung aus, büßt indes an monumentaler Ruhe durch den unruhigen, knitterigen Faltenwurf ein. Noch dem Ausgange des 12. Jahrhunderts gehören die Wandmalereien in der **Capella sub claustro** der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an, welche Maria mit dem Kinde und vier Apostel darstellen. Die Gestalten der Propheten im Langhause und Vorchore derselben Kirche, aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts stammend, sowie eine ältere Darstellung einer Maria in der Glorie sind nur noch aus Beschreibungen in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit bekannt;

danach zeigten dieselben eine ähnlich ruhige, stilvolle Haltung, wie die Gestalten der sächsischen Plastik. — Einige schwach erhaltene Malereien an den Pfeilern der Ruinen der Klosterkirche zu Memleben stellen an der Nordseite eine Reihe männlicher, an der Südseite eine Reihe weiblicher gekrönter Gestalten dar, welche einerseits eine höfisch-ritterliche Haltung, anderseits schlanke und zarte Verhältnisse und schönen Fluß der Gewandung zeigen. Das großartigste Denkmal der Wand- und Gewölbemalerei in Sachsen hat sich im Innern des Doms von Braunschweig erhalten. Es waren hier sämtliche Wände und Gewölbkappen mit Gemälden bedeckt, welche die ganze Bibel in Bildern zur Anschauung brachten; jetzt sind nur noch einzelne Teile erhalten. Die Gewölbe des Chorquadrats enthalten die alttestamentarischen, vorbildlichen Hinweisungen auf den Messias und dessen Opfertod. Das zerstörte Gemälde der Chornische stellte sicher den thronenden segnenden Christus dar. Am Triumphbogen erscheint die Darstellung des Sündenfalles; an den Gewölben der Vierung sieht man die Hauptereignisse der Erlösungsgeschichte, um das Lamm Gottes im Gewölbscheitel gruppiert, während der ganze Bilderzyklus von den Mauern des himmlischen Jerusalems umschlossen wird. Die Zwickel unterhalb des Mauerkranzes enthalten je ein Prophetenpaar.

In der Laibung des Bogens zwischen Vierung und südlichem Kreuzarm sind die Medaillonköpfe von Engeln und Propheten, darunter an den Pfeilern die Gestalten der heiligen Maria mit dem Kinde und der heiligen Barbara angebracht. Die Gewölbe dieses Kreuzarms bringen die Herrlichkeit Christi zur Anschauung und die Schildbögen enthalten einzelne wichtige Begebenheiten aus dem Leben Christi und die Darstellung des Gleichnisses von den klugen und thörichten Jungfrauen. Die Malereien des nördlichen Kreuzarms sind größtenteils zerstört, dagegen enthalten die Wände des Chorquadrats noch eine Anzahl von Heiligengeschichten, unter diesen die des heiligen

Thomas Becket. An den Wänden des südlichen Querhausflügels erscheinen die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und verschiedene Märtyrerszenen. Schließlich sind noch die kolossalen Heiligengestalten an den Pfeilern der Vierung und die vermutlich Kaiser darstellenden, nur in schwachen Resten erhaltenen Figuren an den Pfeilern des Langhauses zu erwähnen. Der umfangreiche Bildercyklus des Doms muß vom Anfange bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung gekommen sein, und selbstverständlich nicht von einer Hand. Das Blattwerk der ornamentalen Einfassungen läßt bereits gotisierenden Naturalismus erkennen.

Abgesehen von dem gedankenreichen Inhalte der historischen Szenen geben die Malereien im Dom zu Braunschweig in ihrer Gesamtheit das vollständigste Beispiel einer echt deutschen, kirchlichen Innen-Polychromie. Die Wandflächen sind vom Sockel ab durch horizontale Ornamentbänder durchschnitten, zwischen welchen die biblischen Geschichten in reliefartiger Kompositionsweise und durch Architekturen eingerahmt zur Darstellung gekommen sind (Figur 96 S. 334). Ebenso sind die Medaillons der Gurtbogenlaibungen durch Rankenzüge zu einer ornamentalen Einheit verbunden. Außerdem sind sämtliche Gliederungen, Rippen, Bogen und Pfeilerprofile, in wechselnden farbigen Mustern bemalt. Die Gewölbefelder sind wieder durch Bänder und Rankenzüge abgeteilt, welche in den großen Abteilungen die Figurenbilder, in den kleineren Laubornamente einschließen. Die Gründe der figürlichen Darstellungen sind in einem mäßigen Blau gefärbt.

Die schönste bemalte Holzdecke ist in St. Michael in Hildesheim erhalten und zwar aus der Zeit des Umbaues der Kirche um 1186 stammend. Die Decke ist in quadratische größere Mittelfelder und in schmalere Felder zu beiden Seiten geteilt und ringsum von einem Ornamentbande eingefaßt, welches durch Rankenzüge verbundene Medaillons enthält. In den großen Mittelfeldern ist der Stammbaum Christi dar-

Fig. 96. Teil der Deckengemälde im Dom zu Braunschweig.
(Nach einer Photographie von George Behrens in Braunschweig.)

geſtellt, im ſiebenten Felde thront Maria mit der Spindel und dem Verkündigungsengel zur Seite, im achten Felde erſcheint Chriſtus ſelbſt (Figur 97). Die Vorfahren Chriſti ſind als Bruſtbilder in der äußeren Einfaſſung und in den Zwickeln der Hauptfelder angebracht. Die ſchmalen Seitenfelder ent-

Fig. 97. Teil der Deckenmalerei in der St. Michaelskirche in Hildesheim.
(Nach Pfnor, Ornamentation usuelle.)

halten in ganzen Figuren die vier Kardinaltugenden, die vier Evangeliſten, die vier Paradieſesflüſſe und mehrere Propheten. Die Darſtellungen halten im ganzen noch am Stil der Ottonenzeit feſt, doch zeigt ſich in den Köpfen das der Spätzeit eigene Streben nach individueller Charakteriſtik. Hervorragend in Richtigkeit der Verhältniſſe und Adel der Haltung iſt die

Wiedergabe von Adam und Eva. Die Farben der Bilder sind lebhaft, ohne bunt zu sein, der Grund derselben ist durchweg ein tiefes Blau. Das Ganze der Deckenmalerei ist von glücklicher dekorativer Wirkung.

Ein Antependium im Kloster Lüne bei Lüneburg, aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts herrührend, giebt ein ältestes Beispiel sächsischer Tafelmalereien, allerdings als künstlerische Leistung nicht mit den Soester Tafelbildern in Vergleich zu stellen.

Im Süden Deutschlands sind keine so hervorragenden Wandmalereien erhalten, als in den Rheinlanden und in Sachsen, indes scheint es nach den vorhandenen Ueberresten, als ob man in Süddeutschland, ganz im Gegensatz zu den Fortschritten der Buchmalerei daselbst, noch lange an dem alten Stile festgehalten hätte. In Bayern sind in der Obermünsterkirche zu Regensburg noch Reste eines Gemäldes erhalten, welches gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden sein mag und das jüngste Gericht darstellt. Die kleine Kirche zu Gollentshausen am Chiemsee zeigt noch Reste von Fassadenmalereien aus derselben Zeit, in denen sogar der Versuch, das Porträt des Stifters wiederzugeben, vorkommt. Etwas später sind die Malereien der Totenkapelle zu Perschen; dieselben folgen noch ganz dem alten Stile, wenn auch in reinerer Form und edlerer Haltung als früher. Erst eine in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene, nur teilweise erhaltene Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes in der Stiftskirche zu Obermünster in Regensburg steht auf dem neuen in der Buchmalerei gewonnenen Boden einer freien Auffassung auf Grund eigner Naturbeobachtung und ohne Anlehnung an die alten Muster. Diese Richtung herrscht dann auch in den hervorragenden zwölf Wandbildern aus dem Kreuzgang des Klosters Rabdorf bei Eichstätt, die jetzt im bayrischen Nationalmuseum zu München aufbewahrt werden und auf die Mitte des 13. Jahrhunderts hinweisen. Die Gemälde erzählen die Geschichten

Daniels und seiner Genossen. Die mäßig schlanken Gestalten von anmutiger Haltung zeigen in den Köpfen einen kindlichen Ausdruck. Die Technik ist, in Anlehnung an die Buchmalerei, im wesentlichen leicht kolorierte Umrißzeichnung.

Von den Wandbildern weltlichen Inhalts, welche zweifellos gegen Ende der spätromanischen Periode zum Schmucke der Burgen und Stadthäuser ausgeführt wurden, sind nur geringe Spuren erhalten, und zwar in Bayern. Im Lichthofe des Hößlin'schen Hauses in Regensburg lassen noch einzelne halbverlöschte Gemälde erkennen, daß hier die beliebten Dichterstoffe der Zeit zur Darstellung gekommen waren. Diese Reste, aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammend, halten sich wieder, wie der ganze Profanbau, fern von den kirchlich stilisierten Ueberlieferungen; sie folgen vielmehr ganz den Illustrationen der Handschriften profanen Inhalts.

Auch in Schwaben und Franken sind einige Wandmalereien erhalten. Die Malereien des Chors in der kleinen Waldkapelle zu Kentheim im Nagoldthale im Schwarzwalde stammen vom Ende des 13. Jahrhunderts. Ueber dem Bogen erscheint die Verkündigung, am Gewölbe die Medaillonbilder Christi und die Evangelistensymbole; an der Chorwand bemerkt man die seltene Zusammenstellung von Christus mit Moses und Johannes. Die Gemälde sind nur handwerksmäßig aufgefaßt, jedoch mit sichtlicher Beachtung der neuen Stilgesetze. In der Schloßkapelle des fränkischen Forchheim sind wieder Bilder alten Stils erhalten: in unterlebensgroßen Figuren sind die Verkündigung, das jüngste Gericht und die Anbetung der Könige dargestellt, in voller Lebensgröße einige Propheten-gestalten, welche zur Verkündigung in Beziehung stehen. In der Kirche zu Domstadt ist aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts das Gemälde eines segnenden Christus, umgeben von den Evangelisten, welche die Köpfe ihrer Symbole tragen, erhalten. Ein Tafelbild in der Stiftskirche des fränkischen Heilbronn giebt vier Darstellungen aus der Geschichte Christi in Tempera-

malerei. Der Rosenheimer Altaraufsatz, jetzt im Münchner Nationalmuseum, etwa um 1250 entstanden, ist zwar freier in der Zeichnung und fortgeschritten in der Formenbildung, erreicht jedoch in Größe und Freiheit des Stils den Soester Altaraufsatz nicht.

Die in Oesterreich und Tirol ziemlich zahlreich erhaltenen Wandgemälde dieser Periode bleiben meist in der stilistischen Entwicklung hinter denen der anderen Provinzen zurück. Die jugendlichen Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge sind noch streng antikisierend in der Haltung, allein die Technik, besonders in der Modellierung des Nackten, deutet auf ihre Entstehung am Ende des 12. Jahrhunderts; die angeblich aus gleicher Zeit stammenden Malereien im Läuthaus der Stiftskirche zu Lambach, von denen eine die Geschichte der heiligen drei Könige erzählt, führen geradezu auf altchristliche Vorbilder zurück; nur die Technik und die Zeichnung einiger Nebenpersonen lassen die Herstellung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich erscheinen. Besser als die vorgenannten sind die Malereien der Chorkapelle in der kleinen Jakobskirche zu Tramin in Südtirol. An der Stirnwand der Chornische sind in zwei Zonen übereinander eine Anzahl teils phantastischer, teils der Antike entnommener Fabelwesen dargestellt: Kentauren, Sirenen, männliche Seeungeheuer und andere fabelhafte Verbindungen von Mensch und Tierleib. In der Chornische erscheinen die sechs Apostelpaare und zwar mit ausdrucksvoller Gebärdensprache, besonders im Spiel der Hände und im lebhaften Ausdruck der Köpfe.

Das großartigste Werk der Wandmalerei in Süddeutschland kommt im ehemaligen Nonnenchor des Doms zu Gurk in Kärnten vor. Der Chor liegt über einer Eingangshalle und besteht aus zwei mit Kreuzgewölben überdeckten Abteilungen. Die Ostwand ist am reichsten mit Gemälden geschmückt; sie hat eine Teilung in sieben Arkadennischen erfahren, welche durch ein leichtes Architekturgerüst spielend eingerahmt werden (Fig. 98).

Fig. 98. Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk in Kärnten. (Nach Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei“.)

In der mittleren Abteilung thront die Gottesmutter mit dem Kinde, über ihr befinden sich sieben Tauben, wie in der Neuwerkerkirche zu Goslar, zu ihren Seiten stehen zwei kleinere Frauengestalten als Sinnbilder der Tugenden, und unten am Sitze des Throns sind stehende Löwenfiguren angebracht. Die übrigen sechs Arkadennischen enthalten wieder größere Frauengestalten, welche Tugenden personifizieren und stets auf Löwen stehen. Ueber den Nischen erscheinen sechs Halbfiguren von Propheten und außerhalb des großen, sämtliche Arkaden umschließenden Bogens sind noch zwei nackte geflügelte Genien angebracht. Unterhalb des Thrones der Maria zu beiden Seiten des Bogens, welcher sich nach dem Schiff der Kirche öffnet, stehen die kleinen Gestalten der Stifter in reichen priesterlichen Gewändern. Die Malereien in Gurk können um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein und gehören zu den fortgeschrittensten Werken dieser Zeit. Die feinen schlanken Gestalten in gut fließenden, etwas knitterigen Faltenwurf zeigenden Gewändern, mit reinem Oval der Köpfe, geringeltem und gewelltem Haar, erinnern zugleich an die besten Buchmalereien dieser Zeit. Dieselbe Uebereinstimmung zeigt die freie Zeichnung und der leichte Farbenauftrag. Die Abteilung des Nonnenchors, in der sich die Glorie der Maria befindet, ist am Gewölbe noch mit drei Darstellungen aus der Genesis geschmückt, und an dem Gurtbogen zwischen beiden Abteilungen des Chors ist die Himmelsleiter Jakobs dargestellt. Der Bilderschmuck der zweiten Abteilung ist vollständig erhalten; die drei Schildbogen enthalten den Zug der heiligen drei Könige, den Einzug Christi in Jerusalem und die Verklärung. Ein unter diesen Bildern fortlaufender Fries ist mit Medaillonköpfen von Heiligen geschmückt. An den Gewölbkappen erscheint eine Darstellung des himmlischen Jerusalems mit dem Lamm Gottes in der Mitte, welches von den Evangelistensymbolen umgeben ist. Unter den Thoren der Paradiesesmauern stehen Apostelfürsten und zu Seiten der hohen Türme

Engel. Alle Bilder heben sich von einem einfarbigen dunkelblauen Grunde ab.

Der deutsche, entschieden volkstümliche Charakter in den Malereien dieser Periode, der sich nun in seiner Unabhängigkeit von fremden Vorbildern frei entfaltete, tritt besonders in der liebevollen Durchbildung des Einzelnen hervor. Der deutsche Sinn giebt lieber etwas von der feierlichen Majestät des architektonischen Aufbaues der Komposition preis, als das Streben nach gemütvoller Auffassung, welche sich namentlich in dem Einstreuen einzelner naiver Züge aus dem frisch beobachteten Leben kundgiebt. Allerdings reicht das Können noch nicht aus, um den Ausdruck des feineren Seelenlebens in den einzelnen Gestalten zu verkörpern.

Die kunstgewerblichen Arbeiten der spätromanischen Zeit folgen zwar im allgemeinen der in den anderen Kunstzweigen vollzogenen Stilveränderung, aber immerhin mit einer gewissen Verspätung. Diese Erscheinung des stilistischen Zurückbleibens des Kunstgewerbes, die in späteren Stilepochen noch auffallender hervortritt, ist geradezu eine Umkehrung des bei dem Beginn der Kunstentwicklung eines Volkes stattfindenden Verhältnisses; denn den Anfangsstadien der ältesten gegliederten Monumentalkunst ging ausnahmslos die Ausbildung eines dekorativen Formenkreises im Kunstgewerbe voraus. Ein Beispiel für das zähe Festhalten an der alten Ueberlieferung, mindestens im Technischen, liefern die noch in dieser Periode vorkommenden Mosaiken, welche noch ganz nach römischem Muster in natürlichen Steinen ausgeführt sind. Eine Grabplatte mit der Gestalt des Abts Gilbertus von Laach, jetzt im Museum zu Bonn, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammend, giebt die Figur in großen Würfeln natürlichen Steines, ziemlich roh ausgeführt. Dieselbe Technik zeigen einige Bruchstücke mit nicht mehr deutlich erkennbaren Darstellungen in der Krypta von St. Gereon in Köln, vermutlich um 1200 ausgeführt.

Von Glasmalereien dieser Periode sind die älteren Fenster im Stift Heiligenkreuz bei Wien bemerkenswert, welche noch vor Aufhebung des strengen cisterziensischen, gegen die Anwendung farbiger Fenster gerichteten Bauverbots, also vor 1182, ausgeführt sein müssen. Die Glasfenster befanden sich früher im Schiff der Kirche und sind jetzt in den Kreuzgang versetzt; sie bestehen aus einem ungefärbten grünlichen Glase in Bleifassung, welches Ornamente in Schwarzlot und Braun und nur einige wenige Fleckchen bescheidner Farbe zeigt. Die Ornamente geben ein eckiges Liniennetzwerk, verschlungene Bänder und gelegentlich ein reicheres romanisch stilisiertes Laubornament wieder, welches aus der Umwandelung der Akanthusmotive hervorgegangen ist, vermeiden aber alles Figürliche und zusammengesetztere Färbung. Diese Heiligenkreuzer Fenster sind auf deutschem Boden einzig in ihrer Art; nur in Frankreich findet sich Aehnliches und zwar ebenfalls in Cisterzienserklöstern; so in Citeaux und Pontigny. Diese Uebereinstimmung der Fenster in Heiligenkreuz mit den französischen liefert den Beweis, daß sie nach einer Ordensvorschrift in dieser Art ausgeführt sind. Die Glasgemälde in der Chornische von St. Cunibert in Köln sind 1248 entstanden und enthalten in schönen Farben gut komponierte Bilder aus der Geschichte Christi. Die Glasfenster im Stift Kloster Neuburg bei Wien und eine zweite Reihe Fenster in Heiligenkreuz sind erst in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden und gehören der Zeit nach bereits in die gotische Epoche, obgleich dieselben in der gewöhnlichen Verspätung kunstgewerblicher Formen noch den romanischen Formencharakter bewahrt haben. Außerdem zeigt jede Glastafel nur eine Farbe und das gotische Silbergelb kommt noch nicht vor.

Zu den großartigsten Leistungen der Goldschmiedekunst in dieser Periode gehören die in größerer Anzahl vorkommenden Reliquienbehälter, welche Sarkophagform oder zuweilen Basilikenform haben. Im Domschatz zu Aachen befindet sich der

Reliquienschrein Karls des Großen und der Schrein der heiligen Jungfrau mit den sogenannten vier großen Reliquien; in Deutz wird der Schrein des heiligen Heribert, in Xanten der des heiligen Victor, in Kaiserswerth der des heiligen Suitbert, in Siegburg der des heiligen Anno nebst zwei anderen, in Köln der berühmte Schrein der heiligen drei Könige und die Schreine der Heiligen Albinus und Mauritius aufbewahrt, sämtlich in Sarkophag- oder in Kirchenform. In der Umbildung der Reliquienbehälter zu letzterer Form kann man wieder eine Bestätigung deutschen Kunstsinns erblicken, die eine einheimische Form an Stelle der antiken setzte; noch mehr kommt das deutsche Gefühl in der liebevollen Ausbildung des Einzelnen und in Anwendung überreichen Schmuckes, besonders des althergebrachten Grubenschmelzes, für die farbige Ausstattung zur Geltung.

Der Schrein Karls des Großen in Aachen ist von allen genannten der älteste und einfachste und erscheint noch annähernd in Sarkophagform oder als einschiffige Kirche mit Satteldach (Figur 99 S. 344). Auf einer Schmalseite, die zugleich die Stirn- oder Fassadenseite bildet, thront die mächtige Figur des großen Kaisers zwischen Papst Leo III. und dem Bischof Turpin; über dem Kaiser im Giebelfelde erscheint das Brustbild des Heilandes, an den Längsseiten stehen unter rundbogigen Säulenarkaden die Statuetten von sechzehn deutschen Kaisern bis auf Friedrich II. herab; endlich enthalten die Flächen des Satteldaches in viereckigen Feldern Reliefs, welche die Geschichten Karls des Großen erzählen. Der Schrein wird erst in der Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet sein, ist jedoch, nach den Hauptformen zu schließen, mindestens ein halbes Jahrhundert früher begonnen. Der Schrein des heiligen Anno in Siegburg wurde 1183 vollendet; und zu derselben Zeit muß auch der Schrein der heiligen drei Könige ausgeführt sein, während der der heiligen Jungfrau in Aachen noch 1220 in Arbeit war. Der Schrein der heiligen drei Könige ist mehrfach

verändert, auseinandergenommen, wieder zusammengesetzt und sogar gegen die ursprüngliche Länge verkürzt; jetzt mißt derselbe etwa 2 m in der Länge, 1.5 m in der Höhe und etwas

Fig. 99. Reliquiarium Karls des Großen.
(Nach J. v. Falke, „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes".)

über 1 m in der Breite und bildet in der Hauptform des Aeußeren eine dreischiffige Basilika. Die Seitenschiffe sind mit Pultdächern, das Mittelschiff mit einem Satteldache abgedeckt. Die Stirngiebelseite zeigt in drei Abteilungen in der Mitte unten einen unter einem Rundbogen thronenden Christus, zu den beiden Seiten unter Kleeblattbogen links die heiligen drei Könige und Kaiser Otto IV., rechts die Taufe Christi im Jordan. In der zweiten, mittleren Abteilung, die in der Höhe der Seitendächer abschließt, sieht man die Schädel jener drei Heiligen und an der dritten, oberen Abteilung erscheint nochmals unter einem reich verzierten Kleeblattbogen der sitzende thronende Christus mit zwei Engeln zu Seiten. Die Giebelrückseite enthält Darstellungen aus der Geschichte Christi, und die Langseiten, welche jede durch sechs Bogenstellungen gegliedert sind, die unteren in Kleeblattbogen, die oberen im Rundbogen geschlossen, enthalten in jeder Arkade die sitzende Figur eines Heiligen, in der unteren Reihe zwölf Propheten, in der oberen Reihe die zwölf Apostel. Die Dächer haben bei den Umänderungen ihren alten Reliefschmuck verloren. Sämtliche Reliefs und Freifiguren sind in Silber getrieben und vergoldet, ebenso bestehen die Rückflächen der Bogennischen aus vergoldetem Silber. Zur farbigen Ausstattung des Schreins ist der Grubenschmelz in reicher Weise verwendet. Die Doppelsäulen der Arkaden sind damit bedeckt, und derselbe Schmuck findet sich noch reichlich in den umlaufenden Ornamentbändern und Gesimsgliederungen. Außerdem ist eine Fülle von Edelsteinen über das ganze Werk verstreut, und gegossenes, geschlagenes und ziseliertes Ornament in reichem Maße verwendet. Das große Werk wurde wohl erst im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts vollendet. — Die Schreine in Form einer griechischen Kreuzkirche mit Kuppel, von denen einer im Schatz des Herzogs von Cumberland, jetzt im österreichischen Museum zu Wien, der andere im South Kensington-Museum in London aufbewahrt wird, sind wieder reich mit Grubenschmelz ver-

ziert, und können um 1200 in rheinischen Werkstätten entstanden sein.

Ein mehrfach veränderter bronzener Kandelaberfuß im Dom zu Prag ist eine Arbeit des 12. Jahrhunderts und ohne Zweifel von süddeutscher Herkunft; die in nordisch-phantastischer Weise zusammengestellten Figuren des Fußes stehen in Uebereinstimmung mit dem in diesen Landschaften herrschenden Stil der Steinskulpturen. Drei mehrköpfige geflügelte Drachen bilden die Grundlage der Komposition; auf denselben reiten nackte männliche Gestalten, die wieder von Löwen und Drachen bedroht werden. Zwischen den letzteren sitzen drei männliche Figuren, die mit ausgebreiteten Armen Pflanzenwerck in die Höhe halten. Vermutlich sind in dem Ganzen symbolische Bezüge ausgedrückt.

Der Gedanke der früheren Periode, das himmlische Jerusalem in einer Lichterkrone symbolisch darzustellen, kommt noch einmal in der berühmten Bronzekrone des Aachener Münsters zur Ausführung (Figur 100). Eine Inschrift nennt das Werk als eine Stiftung Kaiser Friedrichs I. Der Reif ist doppelt, ein oberer und ein unterer, zwischen denen sich ehemals ein durchbrochenes Ornament in Silber befand. Acht größere und acht kleinere Türme unterbrechen die Reifen; die ehemals in den Türmen befindlichen Figürchen sind verschwunden. Zwischen den größeren Türmen biegt sich der Reif in leichten Bogen nach auswärts, so daß sich im Grundriß die Form einer achtblättrigen Rose ergiebt; außerdem schließen sechzehn mit Darstellungen von Heiligen in gravierter Arbeit geschmückte Platten den Boden der Türmchen. Der Leuchter, der an Ketten hängt, die sich oben in einer Kugel vereinigen, hat mehr als 4 m Durchmesser und ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von einem Aachener Meister Wibert, vermutlich einem Laien, gefertigt.

Das Wenige, was von Holzmöbeln aus dieser Zeit erhalten ist, zeigt am stärksten das Festhalten an der antiken

Tradition in den Hauptformen. Für diese Art der Auffassung ist ein Faltstuhl der Aebtissin Gertraud II. (1238—1252) vom Stift Nonnberg bei Salzburg bezeichnend, der noch ganz die Form des curulischen Sessels zeigt. Der Stuhl besteht aus zwei um einen Mittelpunkt drehbaren Stabkreuzen, die an den unteren Enden durch Querstäbe verbunden sind und oben durch den ledernen Sitz zusammengehalten werden. Die oberen Enden der Kreuzstäbe sind als Löwenköpfe, die unteren

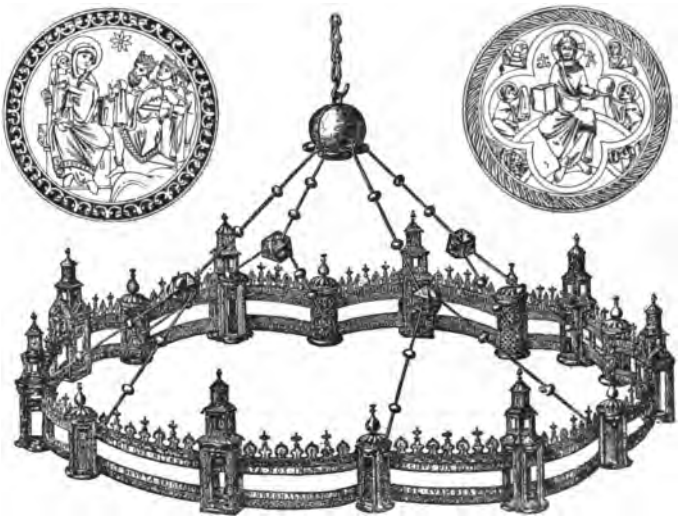

Fig. 100. Lichterkrone im Münster zu Aachen. (Nach J. v. Falke.)

aus Löwentatzen gebildet. Die viereckigen Kreuzstäbe und die verbindenden Querhölzer des gut erhaltenen Stuhles sind rot bemalt und mit Goldornamenten versehen; die Löwenköpfe bestehen aus Elfenbein, die Löwentatzen, deren Krallen noch kleinere Tiere einschließen, aus vergoldeter Bronze. In die Stäbe sind kleinere Reliefs aus Elfenbein und einige kleinere Gemälde eingelegt. Den Sitz bildet ein Lederstück mit gepreßten Verzierungen. Allerdings stammt der Sessel aus verschiedenen

Zeiten; die Reliefs, die Knäufe und Tatzen können noch dem 10. Jahrhundert angehören, die kleinen Bilder dem 14. Jahrhundert und die goldenen Verzierungen sind aus noch späterer Zeit. — Die meiste Auskunft über die Gestaltung des romanischen Mobiliars geben die Bilder der Handschriften. Diese lassen bemerken, wie allmählich die mittelalterlich architektonischen Formen des Kirchenstils auch auf das Mobiliar übergehen. Zuerst erscheinen in Malerei angedeutete fensterartige Oeffnungen auf den Flächen der kastenartigen Möbel, dann gemalte Arkadenstellungen. In der spätromanischen Periode treten die genannten Formen als plastische Gliederungen auf und werden durch farbige Bemalung noch augenscheinlicher gemacht. Einige romanische Chorstühle sind noch in der Victorskirche in Xanten am Rhein und Bruchstücke eines solchen Gestühls in der Domkirche zu Ratzeburg erhalten. An den Chorstühlen in Xanten erscheinen bereits die Hauptformen des späteren reichen Chorgestühls vorgebildet, und in den vielfach verwendeten Köpfen und Tierformen zeigt sich der fortdauernde Einfluß nordischer Phantastik.

Wie weit auch die Stickerei auf Geweben für Kirchenzwecke sich den Stilveränderungen anpaßte, ergiebt sich an einer Casel aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwalde, welche ebenso wie die in der früheren Periode erwähnte Casel nach St. Paul in Kärnten gekommen ist. Außerdem befindet sich in St. Paul noch ein Pluviale derselben Herkunft und ebenso eine Casel aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts stammend. Der Stoff ist Leinewand und die Stickereien sind aus Seide und einigen Goldfäden ausgeführt. Auf dem Pluviale erscheinen die Patrone von St. Blasien, die Heiligen Blasius und Vincentius; die Casel ist dem Andenken des heiligen Nikolaus gewidmet. Die Begebenheiten aus dem Leben dieser Heiligen sind auf den Gewandstücken wiedergegeben, und zwar bei dem Pluviale in der Art, daß ein Langstreif den Halbkreis in zwei gleiche Teile teilt, von denen jede

Hälfte die Geschichte eines Heiligen enthält. Die Zeichnung ist schwarz konturiert, die Ornamentik trägt spätromanischen Charakter, die angewendeten Farben sind lebhaft und reich. — Ein zweiter Ornat, in dem Nonnenkloster zu Goß in Steiermark angefertigt und noch daselbst aufbewahrt, rührt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts her und besteht aus einer Casula, einer Dalmatica, einer Tunicella, einem Pluviale und einem Antependium. Die vorkommenden Darstellungen sind biblischer und symbolischer Art. Die Casula zeigt Christus in der Glorie, umgeben von den zwölf Aposteln; auf dem Pluviale kniet die Aebtissin Kunigundis vor der heiligen Jungfrau, und die Dalmatica ist durch eine Verkündigung und zwölf symbolische Tiergestalten verziert.

Die Kunst der deutsch-romanischen Schule mit ihren großartigen, zugleich zart-anmutigen Architekturschöpfungen, mit ihren herrlichen, am Schluß der Epoche gleich duftenden Blüten hervorbrechenden Werken der Skulptur und Malerei, verdient noch heute unsere uneingeschränkte Bewunderung, nicht allein als historisch gewordener Ausdruck echt nationalen Geistes, sondern auch als ewig frisch bleibendes, anregendes Vorbild für das Schaffen der Gegenwart.

Wenn wir uns den Verlauf der ganzen deutschen Kunst von den ersten dunklen Anfängen bis heute, Gotik und alle Spielarten der Renaissance eingeschlossen, als eine Verschmelzung der angestammten germanischen Kunstweise mit den geistigen Ueberlieferungen der Antike zu erklären suchten, als eine stetig fortlaufende Entwickelungskette, in der nur bisweilen der Einfluß der heimischen Art undeutlich wurde und besonders gegenüber einer allzuweitgehenden Anbequemung an die parallelen Leistungen der Nachbarvölker erschlaffte, so dürfen wir doch die romanische Epoche jedenfalls als die bezeichnen, welche den rein deutschen Gehalt in jugendfrischester und originellster Form zum Ausdrucke bringt. — Mit diesem dem Romanismus

eingeräumten Vorzuge soll der Wert der nachfolgenden Stilepochen nicht über Gebühr herabgesetzt werden, denn z. B. hat die Gotik im Kirchenbau durch ihre rationelle, klare, zugleich genialische Behandlung der Gewölbsysteme ganz Unübertreffliches geleistet. Aber wir können auch zugeben, daß die gotische Periode in der Fortbildung der Bautypen für Profanzwecke nicht gleich glücklich gewesen ist und in diesem Falle ihr eigentliches Prinzip nicht zur vollen Geltung gebracht hat. In der Gesamtauffassung der gotischen Profanbauten wirkt der romanische Geist weiter, wenn auch das Dekorative der Form des neuen Stils folgt. Von der Skulptur, der Malerei und dem Kunstgewerbe kann man sogar sagen, daß auf sie der vorwiegend architektonische Zug der Gotik geradezu fesselnd gewirkt hat. Der bewundernswürdige, großartige Aufschwung der deutschen Skulptur und Malerei, welcher zeitlich mit der Ausbildung der spätgotischen Baukunst zusammenfällt, ist schon eine Befreiung von dem aufgezwungenen Joch, knüpft eigentlich da an, wo die vollendete romanische Kunst am Beginn der gotischen Epoche stehen geblieben war, und erscheint bereits als eine im Kern echt deutsche Renaissance, die sich wohl von der niederländischen Schule der van Eyck und den Norditalienern anregen läßt, aber keinenfalls in Nachäfferei verfällt, sondern ihre ureigenen nationalen Ideale verfolgt.

Von dem Zeitpunkte ab, als die unbedingte Nachahmung der italienischen Renaissance zum Ziel wurde, trat eine Lähmung des deutschen Kunstgefühls ein, die sich am auffälligsten in der Skulptur und Malerei als ein leerer Manierismus breitmachte, der den Italienern zwar den großartigen Zug der geschlossenen Komposition, die Schönheit der Einzelformen abgelernt hatte, aber nur im Aeußerlichen, indes der innere Gehalt größtenteils verloren ging. Besser und selbständiger als diese Kunstzweige verhält sich die Architektur der Deutschrenaissance, da in ihr die alten Typen bis in das 18. Jahrhundert hinein im wesentlichen erhalten bleiben und sogar, über die Alpen-

länder vordringend, auf den Gang der italienischen Spätrenaissance einwirken, indem sie der südlich starren Umrißlinie den Zug zum Malerischen mitteilen. Die Hauptmeister des italienischen malerischen Barocks stammten aus den Alpenländern oder den angrenzenden Gegenden.

Es liegt nun nahe genug, daß die oben gerühmten Vorzüge der romanischen Kunst Versuche einer Wiederbelebung auf deutschem Boden hervorrufen mußten; und dies ist auch in der That in unserem Jahrhundert auf architektonischem Gebiet mit mehr oder weniger glücklichem Erfolg der Fall gewesen. — Die Anknüpfung an die romanischen Ideale in der Plastik und Malerei ist noch Niemandem eingefallen, obgleich es mindestens in der ersteren lohnend sein könnte, aber die Vorbilder standen zu fern, und man kann auch zugeben, daß die Fortschritte in diesen Kunstzweigen um die Wende des 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts durch die großen Meister Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Hans Holbein d. J., Peter Vischer, Veit Stoß, Tilman Riemenschneider u. a. zu außerordentlich waren, um nicht das Verdienst der älteren Epoche einigermaßen zu verdunkeln.

Der erste Versuch einer neuromanischen Architektur ging in der Periode der Romantik, in den vierziger Jahren, durch Gärtner und seine Schule von München aus, offenbar getragen durch die patriotische Strömung, welche die Befreiungskriege hervorgerufen hatten, und speziell durch die deutsch-nationale Gesinnung König Ludwigs I., die architektonisch in dem Bau der von Gärtner begonnenen Befreiungshalle zu Kelheim und dem Bau der Walhalla bei Regensburg, in letzterem Falle allerdings in Form eines griechischen Tempels, zum Ausdruck kam. Aber der Gärtner'sche Neuromanismus traf nicht ganz das Rechte; derselbe hatte die Grundprinzipien des Stils nicht erfaßt und bewegte sich in Aeußerlichkeiten. Außerdem war der Stil Gärtners keine Fortsetzung der deutsch-romanischen Schule, sondern gefiel sich in einer willkürlichen Mischung

mittelalterlich florentinischer und lombardischer Elemente, die nur durch den Rundbogen als allgemeine Hauptform zusammengehalten wurden. Die Gärtner'schen Schüler gingen bald weiter; sie schlossen sich in der Folge der allenfalls vom nordfranzösischen Standpunkte aus berechtigten Auffassung an, welche den Romanismus als eine unvollendete Vorstufe der Gotik gelten läßt, und verleugneten damit ein wesentliches Element des deutschen Stils, seinen aus der altnordischen Ueberlieferung geschöpften Formenkreis, namentlich in den Detailbildungen, der in der Gotik zurücktritt und in der Renaissance ganz verschwindet. Die spätere hannöverische Abzweigung der romantischen Schule vertrat dann den bedingungslosen Uebergang zur Gotik und floß mit der rheinisch-gotischen Bauhütte, welche sich an dem Weiterbau des Kölner Doms entwickelt hatte, der Richtung nach zusammen.

Wir wollen an dieser Stelle der auf den mittelalterlichen Idealen fußenden modernen Stilbewegung nicht weiter nachgehen; jedenfalls sind, nachdem der Ersatz der nebelhaften Romantik durch eine strenger historisch prüfende Richtung erfolgt ist, in Deutschland eine Anzahl hervorragender Leistungen im romanischen Stil zu Tage getreten, die noch eine bedeutendere Nachfolge versprechen. — Aber es mag erlaubt sein, am Schluß unserer Erörterungen auf eine parallelgehende Stilbewegung in Nordamerika hinzuweisen, die etwa seit den siebziger Jahren eine gewisse Wichtigkeit erlangt hat. Selbstverständlich konnte es sich in Amerika um keine Wiederaufnahme einer historisch berechtigten Stilform handeln, vielmehr um einen freien Versuch die alte Kunstsprache auf die Gestaltung ganz moderner, fortgeschrittner Bautypen anzuwenden, der deshalb nur desto interessanter wird.

Es war Henry Richardson, der mit seiner im Jahre 1875 erbauten Trinity Church zu Boston das aus englischnormännischen, südfranzösischen, italienischen und spanischen Motiven zusammengesetzte amerikanische „Modern Romanesque" zuerst

ins Leben rief. Nun ist Richardsons Vorgehen nicht vereinzelt geblieben, sondern hat Schule gemacht, so daß heute wirklich von einer neuen amerikanischen Stilform die Rede sein kann. Einen Hauptvorzug des romanischen Uebergangsstils, die malerische Gesamtwirkung der Baumassen, hat Richardson in hohem Maße erreicht, obgleich man in dem besonderen Falle der Trinity Church wohl in Zweifel sein kann, ob die äußere Form ganz organisch von innen heraus gewachsen ist. Für den das Ganze beherrschenden mächtigen Zentralturm kann man sich eine entsprechende, nach innen gehende Wirkung nicht vorstellen. Außerdem gewinnt der Turm durch die äußere Durchbildung mit einer zweigeschossigen zusammengezogenen Fensterarchitektur, den die Mittelpartien bekrönenden Dachgiebeln und den runden Ecktürmen mit Kegeldächern eher den Charakter eines Schloßturms, eines für Wohnzwecke eingerichteten Donjons, als den eines kirchlichen Bauwerks. Die Ausbildung der Mauer mittels eines kräftigen, in reicher Abwechselung der Schichten und Farben angewendeten Bossenquadermauerwerks erinnert wieder an das sonst nur dem mittelalterlichen Burgbau eigentümliche Buckelquaderwerk. Nach alle diesem scheint es mindestens stark übertrieben, wenn die Nordamerikaner die Trinity Church als das schönste neuere Bauwerk ihres Landes bezeichnen. Für den Profanbau im Modern Romanesque-Stil ist das Bossenquaderwerk ebenfalls das bezeichnendste Ausdrucksmittel geworden, und wird selbst auf Bogen und Sturze übertragen. Außerdem ergiebt sich ein wirksamer Kontrast in der Flächenbehandlung durch das Auflagern schwerer, weit gespannter Rundbogen auf kurzen Säulen, und ein anderer durch das Zusammenfassen von Fenstergruppen zwischen breiten Mauerpfeilern. In der Durchbildung der äußeren Fensterarchitektur erscheint eine Uebertragung des inneren Systems der englisch-normännischen Kirchen. Zu diesen Hauptmotiven der Mauerdurchbildung gesellen sich die steilen Dächer und die spitzgiebeligen Turmdächer, welche letztere aus spanischen und italienischen Motiven hergenommen sind.

Das sparsam vorkommende Blattornament ist ein romanisierender Akanthus, den südfranzösischen Vorbildern entsprechend. Richardson und seine Nachfolger haben diesen Stil auch auf die in den Städten Nordamerikas üblichen Turmhäuser verbreitet. Das **Wholesale Establishment** von Marshall Field & Co. in Chicago, durch Richardson erbaut, zeigt Granitbossenquader, im Sockel mit großen Blöcken beginnend, nach oben kleiner werdend, in einer Höhe von sieben Geschossen. Breite Mauermassen umschließen die nach der Höhe in mehreren Geschossen zusammengezogenen Fenstergruppen.

Sollte sich wider Vermuten dieser Richardson'sche Stil in Amerika behaupten, so könnte dies sicher nicht ohne harte Kämpfe geschehen, denn wenn irgend, so ist in Amerika, diesem Neulande der Kultur, der ungemessenste Eklektizismus so recht an der Tagesordnung und gewissermaßen sogar berechtigt. Auch hat schon ein anderer talentvoller Architekt, der kürzlich verstorbene Richard Morris Hunt, eine neue Fahne aufgesteckt, der es nicht an Nachfolgern fehlen wird. Hunt gehörte der Pariser Schule Jungamerikas an, die ja auch in der neuesten Malerei bedeutende Erfolge aufzuweisen hat; er war ein Schüler und Gehilfe Lefuels in Paris und verpflanzte später die historische Renaissance Frankreichs mit akademischer Treue, aber zugleich in Verbindung mit großer Feinheit der Behandlung nach seinem Vaterlande. Wir europäischen Epigonen können uns also trösten, wenn wir sehen, daß den geschichtslosen Amerikanern keine der Wirrnisse erspart bleiben, welche die moderne Stilbewegung in Europa so unerquicklich machen. Auf alle Fälle kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung gern wieder zu unserem lieben Deutschland zurück, dessen herrliche Kunsterrungenschaften keinen Vergleich mit irgend welchen ausländischen zu scheuen haben.

Als wichtigstes Ergebnis der weiter oben ausgeführten historischen Stilbetrachtung ist die Aufklärung anzusehen, welche wir über das merkwürdige Verhältnis zwischen dem, was wir im formellen Sinne Stil nennen, und den aus den Bedürf-

nissen und Sitten herausgewachsenen grundlegenden Typen gewinnen, von denen wir als markanteste Erscheinung nur die architektonischen herausgreifen wollen. Wir finden den Wohn- und Wehrbau in frühester Zeit in durchaus selbständiger Entwicklung begriffen, lange bevor die auf der Verschmelzung des antik-christlichen mit dem nordischen Elemente beruhende Stilbildung vor sich geht, zugleich bemerken wir in der Folgezeit ein gewisses sprödes Verhalten dieser angestammten Bildungen gegen den größtenteils durch fremde Einflüsse angeregten Stilwechsel. Soviel geht aus diesem Verhältnis hervor: der Stil, insofern derselbe das formgebende Prinzip für die Einzelgliederungen bedeutet, wird in seiner Herrschaft durch die volksgemäßen Grundzüge in den Hauptanordnungen der Gebäude in eigener Weise beschränkt, wie denn auch die individualisierenden Zuthaten: die malerische Gruppierung der Massen, das auszeichnende Hervortreten der Vertikaltendenz u. a., auf die besondere Veranlagung der nationalen Kunstphantasie zurückzuführen sind. Aus diesem Gesichtspunkte eröffnet sich nun eine neue Bahn für die moderne Wiederbelebung der romanischen Kunst: wenn nämlich die alten Gebäudetypen im Laufe der Zeit eine abändernde Fortbildung erfahren haben und zum Teil sogar erst nach dem Abschluß der romanischen Epoche für neue Bedürfnisse geschaffen worden sind, so verdanken sie doch ihre charakteristische Erscheinung keineswegs allein der wechselnden Stilmode, vielmehr bleiben sie unter dem fortdauernden Einflusse der Volksgewohnheiten und den sich zu allen Zeiten beinah gleichbleibenden Forderungen an die kunstmäßige Bewältigung der Massen. Nun ist aber nicht zu verkennen, daß gerade der romanische Stil nach dieser Richtung hin für die Gestaltung der Profanbauten dem deutschen Empfinden im größten Maße entsprechend ist: derselbe hält im Prinzip an dem geschlossenen Wandbau fest, ebenso an der horizontalen Trennung der Geschosse, und setzt sich ebenso leicht mit dem Gewölbebau wie mit der flachen Decke in organische Verbindung,

während die Gotik in ihrer letzten Konsequenz auf die Beseitigung des Wandbaues hindrängt, denselben allenfalls nur als belanglose Ausfüllung duldet und die horizontale Stockwerksgliederung nur als eine Fessel empfindet. Auch im Ornament ist der romanische Stil im Vorteil, indem er den Schmuck untrennbar mit der Kernform verschmilzt, ähnlich wie dies in den antiken Stilen der Fall ist; wohingegen in der Gotik namentlich das Vegetabilische nur einen lose angehefteten Schmuck bildet, der denn auch folgerichtig in der Spätzeit des Stils an gewissen wichtigen Stellen ganz verschwindet.

Das oben Gesagte bezog sich ausschließlich auf den Profanbau, denn im Kirchenbau ist das Verhältnis zwischen der Grundidee und deren stilistischer Gliederung ein ganz anderes. Für den Kirchenbau werden alle Grundformen, sowohl des Zentral- wie des Langhausbaues, dem universellen Geiste des Christentums entsprechend, volksfremden Mustern entlehnt, nicht minder die Einzelgliederungen, an denen sich nur sehr allmählich der umbildende Einfluß des ursprünglich nordischen Ornamentstils bemerkbar macht. Allerdings finden auch im Grundschema der Kirchen bedeutende Umwälzungen statt, aber diese beziehen sich doch mehr auf die große germanische Völkergruppe, welche außer Deutschland noch Burgund und die Lombardei umfaßt; und es ist sehr schwierig, in diesem Bereich das auf deutschem Boden erwachsene Besondere festzustellen. Jedoch fiel dem Kirchenbau die wichtige Mission zu, das stilistische Element zu pflegen und dasselbe endlich durch die an ihm geschulten Kräfte auf den Profanbau zu übertragen. — Wir besitzen denn auch im Romanischen, im strengen stilistischen Sinne, kaum eine Formensprache, welche eigens für den Profanbau erfunden wäre — ganz im Gegensatz zur Renaissance — und diesen Umstand wird der Künstler immer zu bedenken haben, der es unternimmt sich mit der Wiederaufnahme des romanischen Stils für den Profanbau zu befassen.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

RETURN TO▶ CIRCULATION DEPARTMENT
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 HOME USE	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.
Books may be Renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW

AUG 13 1993		
[illegible]		
OCT 05 1992		
[illegible]		

FORM NO. DD6,
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

YB 17519

U. C. BERKELEY LIBRARIES

C041189989

M105368 N6861
E33

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY